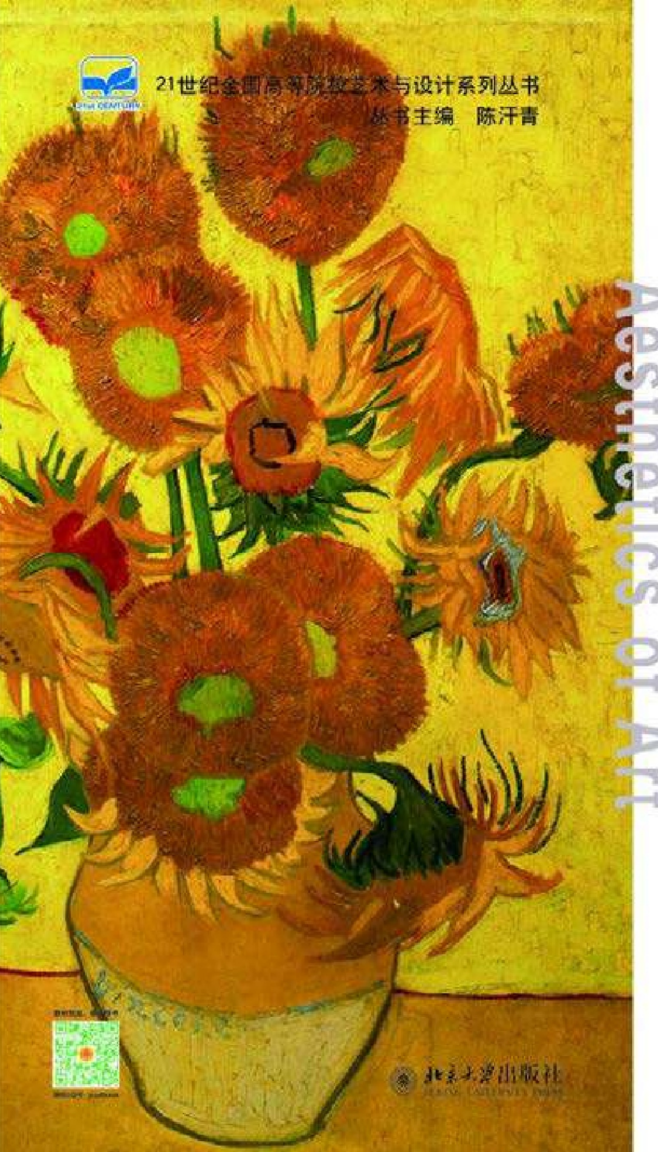


21世纪全国高等院校艺术与设计系列丛书
丛书主编　陈汗青

艺术美学（第2版）

Aesthetics of Art

张黔　吕静平　著

北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

21世纪全国高等院校艺术与设计系列丛书

艺术美学导论（第2版）

张　黔　吕静平　著
陈汗青　主审



内容简介

本书探讨了艺术美学中的基本问题。本书共包括8部分内容：绪论部分对艺术美学和学科定位及研究对象进行了规定；第一章对艺术美学和艺术美的历史发展进行了概括性梳理，将艺术美学的发展分为伦理学的、认识论的、独立形态的三个阶段；第二章将艺术美的发展分为原始的、近代的、现代的和当代的四个阶段。第三章至第五章对艺术美学核心——艺术美的本质、特征和规律进行了深层次的探讨与研究。以此为基础，提出了对艺术美的基本看法：艺术美是让非功利主体获得自我确证的人为性虚拟世界。第六章、第七章分别探讨了艺术美的西方形态和中国形态，西方形态包括崇高、优美和滑稽，中国形态则围绕着气韵展开。

本书的编写理论联系实际，图文并茂，便于读者更好地理解和掌握其中的内容。

本书既可作为高等艺术院校的艺术美学或美学课程的教材，也可作为艺术概论课程的辅助教材，还可作为艺术学各专业研究生的理论读物。

图书在版编目(CIP)数据

艺术美学导论 / 张黔，吕静平著．—2版．—北京：北京大学出版社，2016.6

（21世纪全国高等院校艺术与设计系列丛书）

ISBN 978-7-301-27134-6

Ⅰ．①艺… Ⅱ．①张… ②吕… Ⅲ．①艺术美学—高等学校—教材 Ⅳ．① J01

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第105718号

书　　名　艺术美学导论（第2版）
YISHU MEIXUE DAOLUN

著作责任者　张　黔　吕静平　著

策划编辑　孙　明

责任编辑　李瑞芳

标准书号　ISBN 978-7-301-27134-6

出版发行　北京大学出版社

地　　址　北京市海淀区成府路205号　100871

网　　址　http://www.pup.cn　新浪微博：@北京大学出版社

电子信箱　pup_6@163.com

电　　话　邮购部62752015　发行部62750672　编辑部62750667

印 刷 者

经 销 者　新华书店

787毫米×1092毫米　16开本　16.5印张　彩插3　387千字

2008年8月第1版

2016年6月第2版　2016年6月第1次印刷

定　　价　39.00元

第 2 版前言

我国进入新世纪以来，艺术的普及达到了前所未有的程度，艺术教育也空前兴盛，但与此形成鲜明对比的是艺术基础理论却停滞不前，未能取得与艺术实践的迅猛发展相称的研究成果。由于缺乏先进的艺术理论作为指导，艺术实践在当代中国更多的是在量上的发展，而在质上的提高显得还不够。与此有关的一个比较直接的原因是艺术美学的研究并未得到充分展开，对艺术审美规律的探讨还停留在一个外围的层面。虽然美学这一学科传入中国已有百余年的时间，当代中国也曾先后经历过两次以美学大讨论为标志的热潮，但在艺术美学的研究方面还显得比较稚嫩，艺术美学的一般结论与艺术的审美实践之间还有很大距离，艺术美的创造者与欣赏者还是较难从一般的当代中国艺术美学著作中获得他们想要的理论指导，从而让人产生一种错觉：艺术美学与艺术实践无关，对艺术实践没有能动的反作用。显然，这一错觉的根源在于相当多的国内艺术美学研究者仍然牢固地坚守美学是无用之学，因而艺术美学也应是无用之学这一观念，并以此来为自己脱离审美实践的美学理论辩护，这种故步自封的做法只会让艺术美学及整个美学越来越远离艺术美的实践，从而真正成为无用之学，而仅仅是极少数圈内人的自娱自乐而已。当代中国艺术美学研究的这一困境，正在于相当多的艺术美学研究者都没有像美学前辈朱光潜那样对艺术有非常深入的审美经验甚至是创作经验，他们有哲学体系的建构能力，却无真切而丰富的艺术美的实践经验，因而他们的说法往往让人觉得如同隔靴搔痒，其结论抽象得让人不知所云，特别是近年来西学盛行，很多国内学者在西方某一学说的基础上建构起一个美学或艺术美学“大厦”，理论看似“高明”，却与“道中庸”的实质相距甚远。而国内另一部分艺术美学的研究者和艺术从业人员有非常丰富的艺术美实践经验，但缺乏将这些审美经验抽象概括的能力，因而其结论在一个狭窄的范围内有效，但却缺乏更广泛的普遍有效性。因此，融合上述二者之长而避其所短，应该是当代中国艺术美学理论建设的一个可行途径，这也是本书写作的一个方法论基础。本人自幼爱好书画艺术，长期从事美学和艺术理论的专门研究，似乎有扬长避短的优势，当然，这种优势是否存在，最终要经过阅读本书的读者的检验。就我个人而言，希望将本书写成一本既有一定理论深度，又能密切联系艺术美的实践；既从常人对艺术的审美实践出发，又普遍有效的理论著作。

本书的基础，是 2008 年出版的《艺术美学导论》，当时因为时间较紧迫，为了适应教学所需，由我编出详细的提纲，再由各编写者分头写作，最后由我统稿。虽然第 1 版能适应教学与一般阅读之急需，但现在看来还有未尽如人意之处。按照现代信息技术发展的特点，早就应该“升级”了。因此本次再版，正是对《艺术美学导论》的“升级”，这次“升级”首先是对全书章节进行了重新安排，将原来的九章内容缩减为七章，集中精力解决艺术美的核心问题，将艺术美的创作与欣赏都归入艺术美的规律中，而不再设专门的章节，这也有利于与一般的艺术原理著作拉开差距。其次是在观点与内容上进行了修订。

绪论与前三章的修订相对较小，但所做的一些关键性改动都涉及艺术观点，虽然改动的幅度不大，但力度较大。修改后的内容有助于读者更准确地理解美和艺术美的本质，改动之后的一些提法让我们感到比第1版有一定的进步。而后面的四章均进行了重新编写，“艺术美的特征”这一章是对艺术美的本质的共时性展开。这一章原有的形象性、情感性、自由性和人为性四节内容，此次修订将情感性改为愉悦性，并重新编写了这四节内容，另外增加了非功利性与合目的性两节内容，从而强化了与艺术美得以产生的审美心态、审美关系这两个关键环节的对应关系。而后面三章则试图以陌生化与生命化的矛盾统一为中心展开，基本颠覆了第1版的写法。“艺术美的规律”这一章是对艺术美本质的动态展开，陌生化、生命化是艺术美生成过程中的两个关键步骤。艺术美创造的真正困难在于：既是陌生化的，又是生命化的；既有陌生感，又能给人以亲切感。艺术美的这个规律，构成了后面两章写作的基础。第1版有“艺术美的形态”这一章，此次将其调整为“艺术美的西方形态”，体现出美学“西学东来”的背景，在内容与观点组织上，将陌生化与生命化的关系当作理解崇高、优美和滑稽这三个重要的美学范畴的内在标志。崇高的陌生化效果最强，滑稽次之，优美最弱；崇高中包含个体的生命化内容最弱，滑稽最强，优美介于二者之间，陌生化与生命化的不同比重构成了这三种不同的审美形态。第1版有“艺术美的中国特色形态——意境”这一章，此次修订将“意境”替换为“气韵”，主要基于两方面考虑，一是从历史发展来看，气韵比意境的历史更悠久；二是从辐射的广度来看，气韵更适于运用到各门艺术中去，而意境在文学之外的各艺术门类中的运用则显得较为牵强。“气韵”这个语词其实至少指向两个不同的艺术美的形态：以气为主导的、接近于崇高的气韵；以韵为主导的、接近于优美的气韵；前者强调客观形象的陌生化与群体层次的生命化，后者则更强调艺术语言的陌生化与个体生命的精神层次的外在显现。在强调陌生化与生命化的统一上，中国古代艺术美学与以崇高为主导的西方古典艺术美学拉开了差距。此番修订我们力求有新意，并且尽量贴近艺术美的创作与欣赏实践。但最终的效果如何，还期待读者的进一步反馈。

经过修订之后，本书的编著方式也由主编负责下的集体编写变成了两个人的合著，具体分工是：第一、二章仍由吕静平撰写，绪论与其余各章由张黔撰写。

本书的讲授约需40课时，大体安排如下：绪论2课时，第一章4课时，第二章4课时，第三章7课时，第四章6课时，第五章7课时，第六章5课时，第七章5课时。课时不够的学校，第一章和第二章可少讲或不讲。

希望本书的再版，能对有志于艺术美学研究的读者真正有所帮助！

作　者

2015年12月

目　　录

绪论　艺术美学的学科定位

艺术美学的学科属性是怎样的，艺术美学的研究对象又如何，这是我们在深入研究艺术美学之前应该了解的问题。

第一节　艺术美学的学科属性

艺术美学的学科属性要解决的问题是艺术美学到底属于哪一个学科门类这一问题。要正确回答这一问题，我们只能从艺术美学的两个关键词的分析入手：艺术与美学。研究艺术的学科是艺术学，而研究美的学科是美学，而在传统美学中，历来将艺术当作是美学的主要研究内容，一般认为美学不仅要研究美，还要研究艺术。如美学之父德国哲学家鲍姆嘉通认为美学是“自由艺术的理论”。① 德国著名哲学家黑格尔的美学名著《美学》又名为《艺术哲学》。我们今天理解艺术美学的学科属性，就要着眼于它作为艺术学与美学的交叉性，正是这种交叉性，使得艺术美学既具有美学的学科属性，又具有艺术学的学科属性。

一、美学的学科属性

我们可以从以下几个层次来理解美学的学科属性。

1. 美学是一门人文学科

所谓人文学科是研究人之所以为人的本质和特性的知识体系。它主要研究个体的人的活动、人在这种活动中表现出来的人的本质或人性，而且这种研究往往要涉及人的活动中所追求的价值目标。一般认为，哲学、艺术学、历史学是典型的人文学科。人文学科与自然学科、社会学科构成了人类知识体系的三大组成部分。自然学科即人们常说的自然科学，从不同层次、不同角度来研究自然界的运动与变化规律，如物理学、生物学、数学等。社会学科或社会科学则研究人类社会发展运动的变化规律，如政治学、经济学、社会学等。人文学科与自然学科或自然科学很容易区分，但它与社会学科或社会科学则不易区分，这是因为它们都以社会活动中的人为研究对象。不过，仔细分析我们还是能找出这二者之间的区别的，人文学科主要研究个体在社会中的行为及价值追求，如艺术创作、审美欣赏、认识活动、道德实践等，至于历史学被当作是一种人文学科，更多的是因为一种传统习惯，这与西方的历史学是从“古典学”中派生出来的有关，而“古典学”一直被认为是人文学科，因此他们也将历史学当作是人文学科的内容，但实际上历史学科更宜放在社会学科这一大的门类内。社会学科则指人类社会的群体性活动及其规律和规则，与人文学科重在人

① ［德］鲍姆嘉通．美学［M］．简明，王旭晓，译．北京：文化艺术出版社，1987：13.

的个体性、价值性不同，它重在人的群体性、生存性，一般不涉及价值问题。美学作为一门人文学科，它所研究的是人的本质力量如何在一个虚幻的形象世界中实现的问题，而人的审美对象之所以具有审美属性，也不是因为对象的某种固定不变的物质属性，而是因为它由于确证人的本质力量而产生的特殊价值，因此，美学是一门研究审美价值的人文学科。

2. 美学是哲学的分支学科

美学从属于哲学这个门类，是哲学的一个分支学科。哲学是人的世界观和方法论的系统的总结，是研究人的真、善、美这三种价值如何实现的学科。研究真和真理的学科在哲学中叫作认识论，具体的方法论叫作逻辑学；研究善的价值的实现的学科叫作伦理学；研究美的价值的实现的学科就是美学。因此，美学作为哲学的一个分支学科，它既不研究真及真理的实现，也不研究善的实现，它只关心美的价值的实现。与伦理学、认识论的分离是现代美学的重要特征，这意味着它有着自身独立的学科定位，而不用依附哲学其他分支学科而存在。作为哲学的一个分支，美学研究的理论基础来源于哲学，基本的哲学观对于美学的基本观点将产生直接影响，如机械唯物主义哲学家往往侧重于从对象的物质属性角度来理解美学基本问题，而主观唯心主义哲学家则注重从主观的精神状态角度来理解美学的基本问题，辩证唯物主义的哲学家则注重从主客观关系和价值内涵角度来理解美学的基本问题。不仅如此，哲学的方法论还为美学研究提供了直接的方法论原则，哲学史上很多哲学派别是由于它们所采用的独特的方法论而得名的，如辩证法、现象学、结构主义、经验主义等，这些方法可以直接派生出美学研究所需要的方法。同时，由于一般哲学中的理论基础和方法论基础这两方面往往是根深蒂固地在一个哲学家精神内部产生作用的，因此在他们探讨美学基本问题时，他们就会自觉不自觉地将美学当作运用和印证自己哲学观点和方法的重要领域。

3. 美学不仅仅是人文学科和哲学学科

美学虽然是人文学科和哲学性的学科，但我们还要看到它的很多内容是一般哲学和很多人文学科所不能包容的。由于美学研究所涉及的范围非常广泛，而且非常特殊，因此美学研究中很多内容不能简单地从哲学或其他人文学科中照搬过来，如审美心理、艺术作品的结构分析、艺术创作的秘密、艺术欣赏的秘密、艺术形式美的规律等很多内容都是一般哲学所不能包容的。

4. 美学是一门交叉学科

虽然以哲学为根本，但很多美学问题的深入解决还需要借助其他学科的方法、手段和研究角度。美学最重要的组成部分是美学本体论，这是一个哲学性非常强的美学分支学科，它要解决的问题是美的本质到底是怎样的，但组成美学的必不可少的其他两部分的审美心理学和审美社会学，却不是用一般哲学方法所能解决的。在具体的方法运用上，美学要用到心理学的方法、实验观察的方法、调查统计的方法等在其他人文学科和哲学中不用或很少用到的方法，而这些方法在美学研究中却是必不可少的，这些方法可能来自于自然科学，也可能来自社会科学。美学在与伦理学和认识论分离后，为了丰富自己的内容，其研究方法不能只停留于传统的哲学方法论，而要从更广泛的人类知识体系中获取营养，正是在运用传统的哲学方法和传统哲学方法论以外的具体方法探讨审美价值的本质的过程中，美学才逐渐形成一门独立的学科。严格说来，美学的三个分支——美本质论、审美心

理学、审美社会学中，只有美本质论用的是纯哲学的方法；审美心理学是从心理学的角度并借助心理学的方法，对审美过程和审美现象进行分析的学科，是对美的本质和审美规律所做的心理学分析；审美社会学则是从社会学的角度并借助社会学的方法，对美的产生的社会成因、历史根源、社会影响等进行分析的学科，它借助历史学和社会分析的方法来为美的本质和审美规律的研究提供理论上的支持。作为一门交叉学科，美学只有将哲学方法与其他方法结合起来，才能获得对美及审美规律的全面而准确的结论。

综上所述，美学是研究审美现象、审美活动及与之相关的审美价值的交叉性的人文学科。美学在整个人类知识系统中的地位如图 0.1 所示。

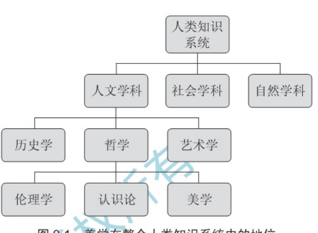


图 0.1　美学在整个人类知识系统中的地位

二、艺术学的学科属性

艺术学是研究艺术现象、艺术规律及艺术中的价值问题的学科。艺术学这门学科有广义和狭义之分。在我国，广义的艺术学即 2011 年新独立形成的第 13 个门类学科——艺术学，下设艺术学理论、音乐与舞蹈学、戏剧与影视学、美术学、设计学 5 个一级学科。[①]虽然这一学科划分未必合理，但反映出我国艺术教育的长足发展。

在艺术学理论一级学科下面，有艺术理论、艺术历史、艺术批评等二级学科。艺术理论是对艺术的本质和规律进行研究的学科，艺术历史研究的是艺术发生、发展的规律和线索。艺术批评是运用艺术理论对当前的艺术现象进行分析与评价的学科。

狭义的艺术学即艺术理论。艺术学理论这个二级学科根据不同的价值目标可进一步分为几个三级学科。人的价值目标主要有真、善和美这三种，这些价值目标与艺术理论结合产生了三个分支学科：艺术认识论、艺术伦理学和艺术美学。艺术认识论研究的是真的价值的实现问题，包括艺术与生活的对应关系，艺术反映社会生活的方式，揭示生活的规律等问题。艺术伦理学则重在解决艺术中善的价值的实现问题，它研究的问题包括艺术与历史的进步要求的关系、艺术的道德使命、艺术的人文关怀、艺术作品所塑造的人物形象的道德教化意义等。艺术美学主要解决的是艺术中美的价值的实现问题，它研究的问题包括艺术对世俗生活的超越性关系、艺术所具有的确证人的本质力量的意义、艺术所引起的情感反应的内涵、艺术形式与审美情感的结合等问题。艺术美学是随着人们对艺术的审美本质的深入理解而逐渐形成的，它在艺术理论的发展中起着越来越重要的作用。

艺术美学在整个艺术学门类中的地位如图 0.2 所示。

---

① 董大汗：《艺术学获批成为独立学科门类下设 5 个一级学科》。中国新闻网，2011 年 4 月 8 日。http: //www. chinanews. com/cul/2011/04-08/2960893. shtml.

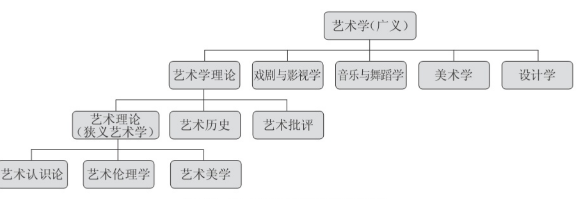


图 0.2　艺术美学在艺术学中的地位

三、艺术美学的学科属性

艺术美学是一门典型的交叉学科，这首先体现在它赖以形成的两个基础性学科——美学和艺术理论——都是交叉性的学科这点上。其次，艺术美学又是由这两门学科交叉而成的，艺术美学不仅是艺术理论的分支学科，也是美学的分支学科。

艺术美学是从美学的进一步分类和细化中得出的。美学的分类除了可以如上文所说的按研究方法和研究角度来分类外，还可以按对美的本质的不同理解来进行，将美学分为形式美学、神学美学、客观美学、心灵美学、实践美学、关系美学、超越美学、生命美学等，这种分类所获得的是不同的美学体系；也可以按研究对象来进行，将其分为自然美学、生活美学、科技美学、艺术美学，由此所获得的是不同的部门美学。自然美学以自然界中的诸审美现象为其研究对象，重点解决自然美是如何实现的这一理论问题；生活美学以日常生活中的美为其研究对象，重在解决日常生活中的人和物的审美可能性问题；由自然美学和生活美学的交叉又派生出一门新的美学——环境美学，以人的居住环境如何才能是最美的为研究内容；科技美学是研究与人类的科学技术创造活动有关的审美现象和审美规律，探讨科学、技术与美的结合的可能性；艺术美学是以艺术中的美(即艺术美)为研究对象的美学分支学科，重在解决艺术活动中的审美规律问题。

作为艺术理论和美学的交叉学科，其学科属性取决于艺术理论与美学的学科属性，由于艺术理论和美学都属于人文学科，因此，艺术美学也必然属于人文学科。它侧重研究的是艺术中的审美现象、审美活动和审美规律，是艺术如何才能让欣赏者获得审美享受，是艺术的审美价值的内涵及其实现等关键问题。与艺术学的其他分支学科不同，艺术美学只对艺术中的审美价值进行研究，而不涉及真、善等价值的研究，这是受现代美学的影响。现代美学追求的是美学的纯粹性，对于那些有损于美学纯粹性的研究内容在现代美学中都被逐渐抛弃。受此影响，艺术美学将真、善等价值实现问题的研究交给了艺术认识论和艺术伦理学，并不是说这两个价值不重要，而是不同的分支学科各有其研究内容，集中于美的价值的研究，将有助于艺术美学深入地解决艺术中的某类问题。

作为美学的一个分支，艺术美学与其他艺术学的分支学科有一个明显的不同之处，即艺术美学是哲学性质的学科。艺术美学的哲学性，使它不仅要直接借鉴哲学的理解世界的范

式和研究问题的基本方法，而且作为一门独立的学科，它的出现就是现代哲学的结果。现代世界哲学的一个重要发展方向是价值哲学，这是与传统的神学哲学、伦理哲学、认识论哲学不同但又有联系的一种新的哲学，它在研究对象世界时，将对象的本质放在它与人的关系上，从它满足人的需要程度和满足的某种需要的性质来理解对象的本质，它并不否认物质的第一性，但它的研究重点却不是放在对事物的描述性、实体性特点的分析和总结上，而是将对象的物质属性存而不论，集中研究对象与人的需要有关的价值属性。这一研究的理论基础是一切科学(包括自然科学)都是人文科学、一切历史都是当代史等类似观点。人类所进行的一切研究都必然指向人的价值追求，与人类的价值追求没有关系的学科是不存在的。一切科学或学科的研究对象与人的价值追求都有必然联系，这是人类研究这类对象的基础，而人文学科与人的价值追求直接相关，只是因为它与其他学科相比，在价值追求这一点上更加明显而已，而那些价值追求不太明显的学科，都与人类的某方面价值追求有一定的联系，而且学科的重要性正是与它的价值追求的特点的显明程度直接相关的。受价值论哲学的影响，艺术美学也逐渐将研究重点从对象的物质属性的经验性描述和对主体的审美心理的描述，转入对对象与人的价值关系的描述，粗略地看，美的价值就在于它满足了人类的一种特殊的精神需要，这就是其价值所在。当然，我们还不能停留于此，还需要对这种精神需要的内涵及满足这种精神需要的实现过程进行深入研究，这既是一般美学的研究内容，也是艺术美学的研究内容。

艺术美学既是艺术理论的分支学科，也是美学的分支学科，同时还是二者交叉而成的新的学科。艺术理论是艺术学理论下面的二级学科，美学是哲学下面的二级学科，两个二级学科交叉形成了一个同时属于艺术理论和美学下面的三级学科的艺术美学。这种关系如图 0.3 所示。

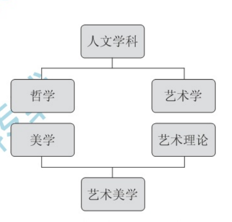


图 0.3　艺术理论、美学与艺术美学的关系

第二节　研 究 对 象

艺术美学作为一门独立的学科，必然有其独立的研究对象，而正如我们在探讨艺术美学的学科属性时，从美学与艺术学的学科属性得出艺术美学的学科属性那样，在确定艺术美学的研究对象时，也可以从艺术学与美学的研究对象入手，来理解艺术美学的研究对象。

一、从美学的角度研究艺术

作为艺术学的一个分支的艺术美学，它所做的是从美学的角度来研究艺术。研究艺术的角度有很多，不同的角度和不同的方法，导致了不同的艺术学分支学科的产生。艺术学的不同分支学科中，有的从艺术与社会生活的互动关系来研究艺术，关注的是艺术的社会

性，包括艺术认识论、艺术伦理学、艺术社会学等，都属于广义艺术社会学的内容，这也是传统的艺术理论所关注的重要部分。从认识论的角度来研究艺术，探讨的是艺术反映真理或哲理的可能性途径，以及艺术中所反映的社会生活与现实的社会生活之间的对应程度；从伦理学的角度来研究艺术，探讨的是艺术反映伦理道德规范的可能性，以及它能给予社会生活主体以道德教化的深度和广度；从社会学的角度来研究艺术，探讨艺术对社会生活的影响及影响实现的途径，将艺术当作一种统治的手段来研究。也有的从艺术产生和艺术欣赏中的心理活动与心理现象入手研究艺术，运用现代心理学的方法，如观察、测量、调查、访谈、实验、统计等，从而与传统艺术理论研究拉开了差距，由此形成了当代艺术理论研究的一个新的领域——艺术心理学。但这些研究都不是我们所希望看到的艺术美学的研究，都不是艺术美学的研究对象，作为艺术理论的一个分支，艺术美学选择了一个与众不同的研究角度：美学的角度以及与之相适应的美学的方法，这就使得它的研究对象是作为审美价值的承载者、审美活动的诱发者的艺术，而不是政治、经济、宗教、道德、认识等活动的要素的艺术。艺术美学将艺术的其他研究角度存而不论(图 0.4)，并不是说其他角度不重要，而是它必须明确自己的研究方向，只有这样，它才能从一个独特的角度解决艺术中的审美价值的实现问题。

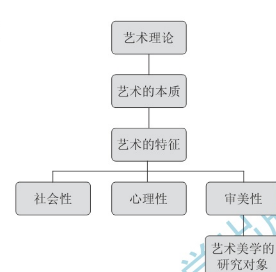


图 0.4　艺术理论的研究对象

二、在艺术的框架内研究美

作为美学的一个分支的艺术美学，它所做的是立足于艺术领域内部来理解审美现象和审美活动，探讨的是艺术中的审美价值实现的可能性途径。研究美的途径有很多，美的表现的领域也非常丰富，艺术美学只研究艺术中的美。一般美学虽然也以艺术及艺术美为研究对象，但它还要研究自然美、社会美等重要审美现象及其背后的审美规律。艺术美学要研究美，但它对自己的研究对象范围比一般美学所确定的范围有所缩小，只有那些在艺术活动中表现出来的美才是它的对象。这就使它与美学的其他分支学科(如生活美学、自然美学、环境美学、科技美学等)拉开了差距。这一范围的缩小，也就使得艺术美学只研究艺术美(图 0.5)，包括艺术美的本质、艺术美的特征、艺术美的规律、艺术美的形态等重要问题，而不涉及艺术美以外的其他美的类型。

由于历来美学都将艺术当作美学的重要研究对象，在区分一般美学与艺术美学方面显得更加困难，如黑格尔的《美学》的主体内容就是研究艺术美的本质及艺术美的形态，我国著名美学家王朝闻主编的《美学概论》的主体部分也是研究艺术美的实现。这类以艺术为主要研究对象的美学著作在一定程度上是可以当作艺术美学著作的。但我们认为，既然艺术美学完全是以艺术美为研究内容的，那些对非艺术的美的研究就不应看作是艺

术美学的研究对象。因此，这类以艺术美学为主体、以一般美的原理为目的的美学著作并不是严格意义上的艺术美学著作。严格意义上的艺术美学不以一般的美的本质和审美规律的研究为目的，也不把艺术美当作是理解一般美的一个门径——虽然客观上艺术美的主、客观关系的模式可以成为我们理解一般美的主、客观关系的钥匙。作为一门独立的学科，艺术美学自身就有存在的合理性依据，它就是自己的目的，而不是其他研究的手段，这也正是艺术美学中对艺术美的研究与一般美学中对艺术美的研究的最大区别。

图 0.5 美学的主要研究对象

三、艺术美学的研究对象

简单地说，艺术美学的研究对象，就是艺术与美的交集，也就是美的艺术或艺术的美。

站在艺术理论的角度，艺术美学研究的是艺术中的审美价值是如何实现的，它仅研究艺术中的审美价值，而不涉及其他价值，这是艺术美学与一般艺术原理、其他艺术学的分支学科的最大区别。不以审美为诉求的艺术、不具审美性的艺术都不是艺术美学的研究对象，艺术固然可以有多元价值追求，但只有当其具有审美价值时，它才能成为艺术美学的研究对象，而且在对同时承载多元价值的艺术的研究中，它也只关注其中的审美价值。艺术美学要研究艺术中的审美现象，而不研究艺术中的其他内容，这是由其美学本性所决定的。艺术中除了审美现象外还有其他现象，但对这些现象的研究都不是对艺术的美学研究，也就不是艺术美学的内容。

站在美学的角度，艺术美学仅仅研究艺术活动中的美学问题，而不涉及其他领域中的美学问题。艺术之外的美，固然非常重要，但都不是艺术美学的研究对象。艺术美学将自己的研究领域局限在艺术内，这是由于它是艺术理论的一个分支学科所决定的。其他领域中也有审美现象，但对这些领域中的审美现象的研究不是艺术理论和艺术美学的研究内容。

进一步展开，我们认为艺术美学的研究对象就是艺术领域内的审美现象、审美活动和审美规律。

（1）审美现象是与审美有关的心理现象和客观现象的统称。从主观的心理来看，它包括审美态度、审美感知、审美想象、审美判断、审美情感等内容；而从客观的方面来看，它包括对象的物质属性、比例关系、形体特征、色彩关系、触觉特征等内容。另外，审美现象不仅是当代人所面对的审美对象或审美心理，它还包括历史上曾出现过的审美现象，对艺术审美的历史流变的研究，也是艺术美学的重要内容，它能让我们更深入地理解艺术美的内在秘密。审美现象还包括对审美特征、审美形态等的研究。这两者都是艺术对象的客观特征与创作者、欣赏者的主观心理反应相互作用的结果。审美特征侧重于对艺术对象

导致的审美效应的抽象层面的理解，而审美形态相对来说对具象存在的关注更多一些。

（2）审美活动是主观心理作用于客观对象而获得审美愉悦的精神运动过程。它包括两个要素：主观的精神和客观的对象。没有客观对象而导致的愉悦不是审美愉悦，这是我们对审美的一个非常重要的规定，正是这一规定让人们经常产生这样一种感觉，以为美是对象的固有属性，人所做的只是去反映它而已，说得更好听一点，就是去发现它的存在。但我们认为，这种认识并没有掌握审美活动的真谛。审美活动是由客观的感知活动、能动的形象建构活动、以物我同一为表现的自我确证性的判断活动、以愉悦为特征的积极的情感反应活动等环节组成的，这一活动的最终主导权在主体精神这一方，是人在活动而不是物在活动，物是引起活动的原因，但活动到底发展到哪个环节，却是由主体的条件所决定的。对审美活动的研究在整个美学研究中至关重要，对审美活动的准确分析是揭示美的本质的必经途径。对审美活动的分析既要运用哲学的方法，关注其中的人性和价值的实现，又要借助心理学的方法，关注其中的心理现象与心理活动。二者的结合帮助我们准确地理解美的本质。

（3）审美规律是在现实的审美活动中主体、客体、主客双方的关系这些要素所表现出来的规律性内容，它构成了每一个现实的审美活动的必要条件，没有这些条件，审美就不可能发生；而当所有条件都具备时，必要条件就转化为充分条件，即有这些条件，审美就一定会发生。审美活动中的主体条件或规律是：它必须有非功利性的态度，且有丰富的想象力，并能通过判断在想象的形象与自我之间建立起一种一致性的关系。审美活动中的客体条件或规律是：它不能超出人的生理反应的极限，不会对人的基本的生理尺度形成一种否定，如不能让人的感官系统反感，也不能超出人的感官所能掌握的范围，同时它还要有利于主体产生非功利的态度。审美活动中的主、客双方关系的条件或规律是：主、客体之间应该有一种一致性、相似性或相通性，必须有利于审美判断的形成，在现实的主、客体关系中允许有一个中介性的、虚幻的对象的存在，这一虚幻对象由想象产生，以客观对象为基础，又带上了主体的鲜明的个性印记。

此外，由于美学是一门哲学性质的学科，而哲学研究必不可少的方法是对哲学史的研究，哲学史是哲学的重要研究对象，受此范式的影响，艺术美学也需要对艺术美学的历史进行研究，艺术美学自身的发展，也是艺术美学的研究对象。

艺术美学的这些研究对象（图 0.6），基本构成了本书的主要研究章节。但本书并未单

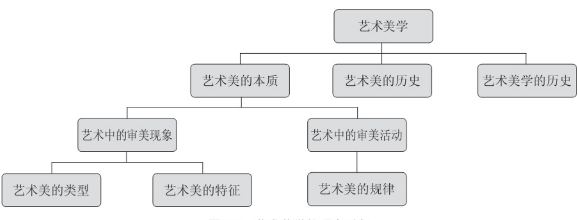


图 0.6　艺术美学的研究对象



独列出审美活动与审美现象这两章内容，这是因为，这两项内容贯穿于整个艺术美学的研究中，在对艺术美的本质、特征、规律、类型等的研究中，都是以对艺术的审美现象与审美活动的分析为基础。

思 考 题

1. 艺术美学的学科定位是怎样的？
2. 艺术美学的研究对象是怎样的？

第一章　艺术美学的历史发展

艺术美学发展到今天的形态，是人类历史发展的结果，这其中经历了不同的发展阶段。意大利著名美学家克罗齐认为，美学史可以分为两个大的阶段：“史前阶段”，包括 17 世纪文艺批评和哲学以前的两千年；“有史阶段”，从 17 世纪到今天。而“有史阶段”又可以分为四个阶段：“第一阶段是先康德美学阶段，那时的主要问题是探讨审美‘功能’，以及审美‘功能’在其他心灵‘功能’中的地位。第二阶段是康德美学与后康德美学阶段，这个阶段的特点是形而上学的唯心主义已经成了强弩之末，心灵的功能脱去了片面的性质，不再彼此并列，而是被理解为心灵的观念史。与此同时，艺术在观念这个过程中的地位确定了，只是这个过程还是一种宗教的史诗，因此艺术在其中也就成了神话，一种或多或少带有审美意义的神话。第三阶段是实证主义和心理主义阶段，这个阶段差不多一直延续到 19 世纪末。这个时期，反对形而上学导致用自然主义方法研究艺术。虽然没有成功的艺术理论，却也有一定的成绩，那就是使人产生对美学中的形而上学正当的憎恶情绪。第四阶段就是当代美学阶段，尽管摆脱了形而上学和实证主义的束缚，但是并没有脱离哲学范畴，所以是在一种审美的心灵哲学的形式下重新研究艺术问题。”① 克罗齐的这一分期方法立足于整个美学，在揭示美学的研究中心由一般的美向艺术转移是富有启示性的，但这一分期方法不能简单地移用到艺术美学中。

可以认为，艺术美学在其发展过程中先后经历了伦理学的艺术美学、认识论的艺术美学和独立形态的艺术美学这三个阶段。在伦理学的艺术美学阶段，艺术被当作道德教化的工具，艺术美学被当作伦理学的一个组成部分；在认识论的艺术美学阶段，艺术被当作认识的工具，艺术美学被当作认识论的组成部分；只有到了独立形态的艺术美学阶段，艺术才获得了自身存在的合理性，它就是自己的目的，而艺术美学也作为美学的一个组成部分而与其他哲学的分支学科拉开了距离。

第一节　伦理学的艺术美学阶段

伦理学的艺术美学阶段是艺术美学的第一阶段，这一时期的艺术美学依附于伦理学，人们还无力将美与善区分开来，而将善和一定的社会功能的实现当作艺术最重要的追求目标。由于中国和西方的历史分期有着重大差异，特别是进入近代社会的时间不同，因此，在伦理学的艺术美学阶段的终止时间上，中国与西方也有着明显的区别。大体来说，中国艺术美学是在 20 世纪 80 年代末才完全脱离伦理学的影响，但是，早在宋代就已经开始脱离伦理学的影响，而西方早在 18 世纪的康德时代就开始脱离伦理学的影响，在稍晚的黑格尔时代，则完全脱离了伦理学的影响。

---

① ［意］克罗齐．美学原理美学纲要［M］．朱光潜，译．北京：外国文学出版社，1983：312-313.



一、中国古代的伦理学艺术美学

中国古代的伦理学艺术美学非常发达，儒家学派就是典型的伦理学艺术美学的代表，它对美和艺术美的探讨基本上是在伦理学的框架内进行的，儒家美学自觉地将美与善密切地联系起来。中国古代的伦理学艺术美学的成就主要是由儒家取得的。关于艺术美的本质，先秦儒家认为，艺术美是一种有节制的情感形式，是一种体现人的情感需要、能让人感到愉悦的而又合乎道德规范的人为之“文”。

中国古代的伦理学的艺术美学主要成就体现在以下几个方面。

（1）认识到艺术之本在于情。这集中体现在《礼记·乐记》中所说的“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声；声成文，谓之音”[①] 这一论述中。

（2）强调艺术中的情必须是被规范了的情，是有节制的情，是具有道德内涵的情。先秦儒家的重要代表孟子对音乐的生成机制进行了说明。在他的论述中，道德内容比情感更为本原，是积极的情感产生的根源，也是音乐艺术产生的根源。他说：“仁之实，事亲是也；义之实，从兄是也；智之实，知斯二者弗去是也；礼之实，节文斯二者是也；乐之实，乐斯二者，乐则生矣；生则恶可已也，恶可已，则不知足之蹈之手之舞之。”[②] 在儒家看来，虽然没有道德内涵的音乐艺术也能让人感动，但没有道德内涵的音乐还只能称为“音”，只有在它获得道德内容后，在情感受到了节制后才能称为“乐”，“凡音者，生于人心者也。乐者，通伦理者也”。[③]“乐者，所以象德也”[④] 这也就是孔子的弟子子夏所说的“德音之谓乐”[⑤]。对于“音”与“乐”的严格区分，是先秦儒家艺术美学的重要内容。

对于今天的读者来说，儒家的音乐美学无疑有僵化的一面，情的自由性没有得到充分重视，而过分重视伦理道德内涵，使音乐中的情受到了压抑，但在儒家看来，这些具有道德内涵的音乐正是为情服务的：“孰知夫礼义文理之所以养情也！”通过对情进行节制而让情得到满足，这一悖论不能不说是儒家的一个创造，正是基于此，荀子认为，自己的学派与墨家学派不同的地方在于墨家片面反对音乐（“非乐”）而导致情与礼俱丧，而儒家却通过使情与礼在音乐中统一起来，而让人在这两方面都获得精神愉悦。“故儒者将使人两得之者也，墨者将使人两丧之者也，是儒、墨之分也。”[⑥]

（3）全面认识到音乐艺术的审美效应。音乐的审美效应既有审美所带来的愉悦，也有道德人格得到确证所带来的成就感，而在理想的审美主体这里，这二者是难以区分的。《论语·述而》记载：“子在齐闻《韶》，三月不知肉味，曰：‘不图为乐之至于斯也。’”[⑦] 这就揭示了具有道德内容的音乐艺术，给孔子这样的欣赏者所带来的不仅仅是一种审美愉

① 杨天宇．礼记译注［M］．上海：上海古籍出版社，1997：628-629.
② 同上：183.
③ 同上：631.
④ 同上：644.
⑤ 同上：659.
⑥ 王先谦，等．荀子集解［M］．北京：中华书局，1988：349.
⑦ 杨伯峻．论语译注［M］．北京：中华书局，1958：75.

悦，还有一种道德上的自我确证感。这种社会功能的突出内容是“和”：①儒家所关心的“和”，有个体的身心之和、情与礼之和，这种“和”将导致人格修养的最终完成，孔子所说的“成于乐”“游于艺”都是以个体之和的出现为标志的；②有个体之间的和，“是故，乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲”[①]；③人与天之间的和，“乐者，天地之和也”“大乐与天地同和，大礼与天地同节”[②]，人作为天地之间的一个联系的环节，不仅参与了天地之和，而且通过音乐艺术感受到了天地之和的存在。

（4）由伦理扩展到政治，将音乐的社会作用与和谐的政治秩序的建立联系起来。在先秦儒家看来，音乐与政治的治乱状况是大有关系的。最典型的说法是：“治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣。”[③]但在音乐与政治的逻辑关系论述上，儒家所论显得语焉不详，二者之间究竟是因果关系还是并列关系？如果是因果关系，那么究竟谁为因谁为果，都没有明显交代，这就让人怀疑儒家所论是否符合音乐的社会功用的实际情况。

自先秦儒家奠定了中国古代的伦理学艺术美学的基础后，在接下来两千多年的中国艺术美学的发展中，这一思想一直是中国古代占统治地位的思想，其中的一些内容被后来的儒家所淡化，如艺术的审美功能、娱乐功能、沟通天人功能，相反，它对政治和道德的强调却被完整地继承下来，并变本加厉地走向僵化，成为明清以来中国艺术发展的阻碍力量。而自20世纪开始，这种伦理学的艺术美学就成为中国进步思想家大力攻击与批驳的对象。但不可否认的是，这种艺术美学曾经在历史上起到过积极的作用，因为正是在将伦理内容与艺术的捆绑中，中国古代艺术才获得了长足的发展。

二、西方古代的伦理学艺术美学

西方伦理学的艺术美学也经历了相当漫长的历史发展，一直持续到近代康德之前，而其历史至少可以追溯到古希腊时期。

1. 古希腊时期

古希腊哲学家苏格拉底认为，美和善并不是截然不同的两回事，它是同一事物上从不同角度观察而得的属性，如“德行”就是从某一观点看来是美的，而从另一观点看则是善的。“凡是我们用的东西如果被认为是美的和善的，那就都是从同一个观点——它们的功用去看的。”[④]苏格拉底的学生柏拉图沿着苏格拉底的路线有了重大发展，并将艺术美与心灵的善结合起来。柏拉图认为，艺术美如“语文的美，乐调的美，以及节奏的美，都表现好性情。……好性情……是心灵真正尽善尽美”“图画和一切类似的艺术都表现这些好品质”[⑤]。柏拉图的学生亚里士多德进而认为，美与善有着联系，这种联系见之于音乐，“音

---

① 杨天宇．礼记译注［M］．上海：上海古籍出版社，1997：672.

② 同上：636-637.

③ 同上：629.

④ 北京大学哲学系美学教研室．西方美学家论美和美感［M］．北京：商务印书馆，1980：19.

⑤ ［希腊］柏拉图．文艺对话集［M］．朱光潜，译．北京：人民文学出版社，1963：55.

乐可以陶冶我们的性情”，是“培养善德的功课”，又“可资怡悦”，能“解除疲乏”①。

2. 古罗马时期

到了古罗马及中世纪时期，由于基督教逐渐占据了文化上的统治地位，艺术美被与宗教的最高追求——神直接联系上了。古罗马的普洛丁在《九卷书》中认为：“有些事物(例如物体)之所以美，并非由于它们的本质，而是由于分享；也有些事物是由于它们的本质而美，例如品德。”② 这实际上意味着，所有事物的美都是与善的品德有关的，对于拥有善的品德的人和事物来说，其本质使其具有美的属性；而对于那些不具有善的品德的人和事物来说，它的美的产生原因只能从它相关事物的善的品德上去寻找，虽然它们没有善的品德，但由于让人联想到善而具有了美的属性。普洛丁继承了柏拉图和亚里士多德等前辈所说的美就是善的观点，认为“美也就是善”。并认为美与善的关系相当于现象与本质的关系：“在美后面的我们把它叫作自然的善，美是摆在这善前面的……美是理式所在的地方，善在美后面，是美的本原。美是在可凭理性去认识的东西里。”③ 虽然普洛丁将善当作是美的根源的观点在现代美学看来未必合理，但它在对美善关系的论述中实际上对美与善还是有所区分的，善是在美后面的、深层次的东西，而美则是表面的、显现出来的东西。作为一名经院哲学家，普洛丁比他的前辈更加直接地指出：由于神是善的根源，因此美的最终根源还不是善，而是神，“神才是美的根源，凡是和美同类的事物也都是从神那里来的。所以化为理性的心灵就更加美”④。

3. 中世纪后期

到了中世纪后期，经院哲学家托马斯·阿奎那在强调神是美的根源的同时，对美的一些本质属性进行了深入分析，对后世西方美学的发展有着重要影响。阿奎那认为：“鲜明和比例组成美的或好看的事物。神是一切事物的协调和鲜明的原因。”⑤ 阿奎那的重要贡献在于他自觉地看到美与善既有联系，难以分割，也有区别。“美与善是不可分割的，因为二者都以形式为基础。因此，人们通常把善的东西也称赞为美的，但美与善终究是有区别的，因为善涉及欲念，是人都对它起欲念的对象，所以善是被作为一种目的去看待的，所谓欲念就是追向某种目的的冲动。美却涉及认识功能，因为凡是一眼见到就使人愉快的东西才叫作美。所以美在于适当的比例。……美向我们的认识功能所提供的是一种见出秩序的东西，一种在善之外和善之上的东西。总之，凡是只为满足欲念的东西叫作善，凡是单靠认识就立刻使人愉悦的东西就叫作美。”⑥ 阿奎那对于后世美学的重要贡献就在于，他明确地提出美与善是有区别的，善与欲念有关，而美则与欲念无关，善与一种“内容”或“目的”有关，而美则只与我们所能感知到的秩序(形式)有关，而这种秩序给我们带来的是一种愉悦。

既然美以善和神为条件，那么，艺术美也要以表现善和神的存在为条件，正是这一理

① ［希腊］亚里士多德．政治学［M］．吴寿彭，译．北京：商务印书馆，1965：416-419.
② 北京大学哲学系美学教研室．西方美学家论美和美感［M］. 北京：商务印书馆，1980：53.
③ 同上：58.
④ 同上：57.
⑤ 同上：66.
⑥ 同上：66-67.

论倾向，决定了西方自古罗马到中世纪时期的艺术创作实践基本上是以宣传神的大德大能为其主题的。

西方伦理学的艺术美学发展到阿奎那可以说是集大成了，但由于善在社会生活中的重要地位，因此后世还是有美学家不能完全割舍美与善的关系，即使是像康德这样的革命性的美学家，也难以在其美学体系中完全摆脱美对善的依赖。康德在区分了美的两种形态——自由美和依附美之后，提出“理想的美不是自由美，而是依附美”。而正由于以此为基础，他认为美(其实是他所说的依附美)是道德的象征。他是这样区分两种不同的美的：“有两种不同的美：自由美，或只是依附的美。前者不以任何有关对象应当是什么的概念为前提；后者则以这样一个概念以及按照这个概念的对象完善性为前提。前一种美的类型称之为这物那物的(独立存在的)美；后一种则作为依附于一个概念(有条件的美)而被赋予那些从属于一个特殊目的的概念之下的客体。”[①] 尽管康德意识到将美与善重建联系会令美的纯粹性大打折扣，“善与美的结合同样造成了对鉴赏判断的纯粹性的损害”[②]。但善作为美的根据和原因这一传统理论的强大影响还是使他不得不回过头来承认“美是德行——善的象征”[③]。但是应该指出的是，康德与阿奎那的“承前”性不同，他更多的是“启后”性的，纯粹美的理念由康德提出来后，越来越多的人认同了这一观念，从而使得康德成为新的艺术美学的领军人物。

三、伦理学阶段的艺术美学的特点

虽然中国与西方在伦理学的艺术美学阶段有不同的特点，这突出地表现在西方的伦理学艺术美学较多与神联系在一起上，而中国的伦理学艺术美学却较少去涉及这一最终根源，而仅与世俗世界中的善有关，但伦理学的艺术美学更多地表现出以下一些共性。

（1）中西方的伦理学艺术美学都以善为更高追求，强调善的第一性，美的第二性，善是美的原因和根源。

（2）艺术美的最终原因不在于艺术家的创造性劳动和个体的情感内容，而在于它暗示了善的存在，能让人感到善的价值被肯定的艺术品也就是美的艺术品。

（3）由于强调艺术中的善，因此在对艺术美所给予人的审美效应的分析上，中西方的伦理学艺术美学都不约而同地看到了美所引起的愉悦不是一种生理快感，也不是一种狭隘的功利满足感，而是一种精神性的价值认同感。尽管这种情感并不是纯粹的美感，但在美感的秘密的揭示之路上，它与功利主义、享乐主义的艺术美学相比，是大大前进了一步的。

（4）中西方的伦理学艺术美学在揭示美与善的关系方面，在看到美与善相通的同时也逐渐看到美与善的不同，强调了美的感性显现方面的特点，从而与善的理性的、隐蔽的内容拉开了差距，这也导致在艺术活动中人们逐渐意识到艺术形式的重要性。

---

① ［德］康德．判断力批判［M］．邓晓芒，译．北京：人民出版社，2002：65.

② 同上：66.

③ 同上：201.

伦理学的艺术美学为艺术美这一观念的出现提供了土壤，但它本身并不能实现艺术美与生活善的分离，因此，伦理学的艺术美学还有待进一步发展。

第二节　认识论的艺术美学阶段

认识论的艺术美学是将审美和艺术活动当作一种认识活动或认识的一种方式来研究的美学，它所理解的审美价值的本质名义上是美，但实际上却是真。随着西方近代哲学进行认识论哲学阶段，作为哲学的一个分支的艺术美学也进入认识论艺术美学阶段。与西方艺术美学的这一明确转向不同，中国的认识论艺术美学并没有获得系统性的展开，但对照西方艺术美学，我们仍不难发现其中包含着认识论的一些印记。

一、中国认识论的艺术美学的传统

中国建立在认识论基础上的艺术美学传统是非常单薄和脆弱的，这是因为中国古代的认识论很不发达，一直没有形成一个独立的哲学门类。儒家思想的主要内容从古到今都是伦理学，虽然也讲“知”，却仅仅限于“道德良知”，因此，它不可能提出系统的认识论的艺术美学。道家和禅宗也没有专门的认识论，虽然强调对世界本体的认识和体验，但这两派思想对于生活世界中主体的概念性的认识活动是持否定态度的，因此也就不可能以此为研究对象来建立起认识论。

没有独立的认识论并不意味着中国古代美学就不可能从认识论角度立论。早在春秋时期，孔子在论诗歌的功能时就指出：“诗可以……观，多识于鸟兽草木之名。”[①] 这就是从认识论的角度来肯定艺术的认识价值的。但在中国古代艺术美学中，这一理论倾向却一直没有得到充分展开，中国艺术美学很少将艺术与认识等同起来，也很少将认识论的结果直接移植到美学中。

中国古代认识论对艺术美学的影响集中体现在它对认识——体验所需要的心态“虚静”上。在西方的认识论中，非概念的直觉（理智直观）与概念化的认识同属于认识的方式，但是中国的理论传统却只重理智直观而不重概念化的认识。因此如果说中国古代也有认识论，那么也只有以理智直观为内容的认识论。理智直观主要用在沟通人与本体的关系上。虽然构成中国古代思想的三大派别在理解世界的本体到底是什么这一点上有完全不同的见解，但在理解主体通达这一本体的途径上却有着惊人的一致。在对世界本体的理智直观中，儒家和道家、禅宗都提出要以主体的“虚静”为条件才能实现天人合一、由洞悟事物之本质进而理解本体之本质，而这种观点直接被移植到艺术美学中来，成为中国古代艺术美学的重要理论基础：审美欣赏和艺术创作都要以“虚静”心态为条件，“虚”是指内心的空无，是对各种先入之见的破除，尤其是对世俗欲望心态的破除；“静”指内心的宁静，强调的是主体心灵不受外界的干扰，使与外物的诱惑相应的主体的心理活动沉静下来。“虚静”才能直观事物的本质，也才能获得神秘的天道的暗示。但是“虚静”并不是

① 杨伯峻．论语译注［M］．北京：中华书局，1980：192.

一个纯粹的认识论中的概念，这是因为中国哲学从来就没有纯粹的认识论，也因为“虚静”不仅是认识的条件，同时也是信仰的条件、道德修养的条件，还是审美和艺术创作的条件，因此“虚静”这一概念折射出中国古代美学与伦理学、宗教信仰、认识论的密切联系，但它虽然与认识论有关却很难说它就是认识论美学的内容，因为这一概念本身并不只属于认识论，这与中国古代哲学以伦理学为中心而没有分化出认识论和美学有关。

在诗文理论中也有接近认识论的艺术美学观点。宋代诗文崇尚“理趣”，形成了以才学为诗、以议论为诗的传统，因此宋诗中说理之作颇多，在理论上也有其代表，如黄庭坚在《与王观复书三首之一》中认为：诗文“当以理为主，理得而辞顺，文章自然出群拔萃”[①]。这里的“理”既有文理之意，又有哲理之意。文学表现一定的哲理和思想，可看作认识论对艺术美学的入侵。王夫之作为明末清初的精神领袖，以朴素的认识论为基础，对诗文创作提出了一些美学观点，如“身之所历，目之所见，是铁门限”[②]，强调的是生活经验对艺术家的决定性影响。他还强调“物理”在艺术作品中的表现，不仅要穷其物态，还要穷其物理。在他看来，像李白、杜甫这样的大诗人，能“内极才情，外周物理”[③]，是其成为一代大家的重要条件。王夫之的这些观点，也是从认识论角度立论的。

从总体上看，中国古代的艺术美学与认识论关系不够密切，是由于中国古代艺术美学没有经历过一个充分展开的以认识论为基础的艺术美学阶段。就艺术美学的发展而言，在其内容的确定上，这未尝不是一件好事，对客观物象的真实性追求在中国艺术美学中从来就没有占据优势，这反而有助于我们的祖先将艺术的价值直接与美联系在一起。但是由于没有一个像西方那样发达的作为方法论的认识论作为参照，中国艺术美学始终没有形成严密的体系，对艺术美的理论探讨较多地停留在个人的经验层面，而较少上升到严密的理论高度，理论研究的成果表现出自发性和随意性，缺乏相应的学术规范，因此中国艺术美学史上严格意义上的艺术美学家和成熟的艺术美学专著屈指可数，这也正是我们今天需要从西方的认识论艺术美学中汲取营养的原因之一。

二、西方近代的认识论艺术美学

西方近代认识论艺术美学得到了充分的展开，这与它进入近代有了一个非常发达的认识论哲学有关，但应该引起我们注意的是西方认识论的传统可谓源远流长，早在古希腊时期就有了相对成熟的认识论，这意味着在伦理学的艺术美学占统治地位的古代西方，已经有了理论形态的认识论的艺术美学。

亚里士多德在其《诗学》中将诗歌（主要是悲剧）与历史类比，从而从认识论的角度来理解艺术的本质，他说：“历史家与诗人的差别在于”一叙述已发生的事，一描述可能发生的事。因此，写诗这种活动比写历史更富于哲学意味，更被严肃对待；因为诗所描述的

① 郭绍虞．中国历代文论选（第2册）[M]．上海：上海古籍出版社，1979：322.
② 谢榛，王夫之．四溟诗话薑斋诗话［M］．北京：人民文学出版社，1981：276.
③ 同上：278.

事带有普遍性，历史则叙述个别的事”[①]。亚里士多德对诗歌本质的认识性理解，为后来西方美学家从认识论角度理解艺术本质奠定了重要的基础。而到了近代，很多美学家还在重复他的这一观点，如意大利的缪越陀里，他认为诗歌就是能引起愉悦的对真实事件的描绘：“诗一方面按着真实的本来的样子，或则无宁说，按着直视应该有和可能有的样子去描绘真实；另一方面，诗描绘真实也只是为描绘或摹仿，并且通过描绘去引起快乐。”[②]

在近代理性主义哲学中，美被经常与真联系起来，美被认为是一种特殊的真，真被当作美的先行条件，如法国古典主义的代言人波瓦洛在《诗简》中认为美的背后原因是真：“只有真美，只有真可爱，真应统治一切。”[③] 将美与真联系得最紧密的是德国著名的美学家黑格尔，他在其《艺术哲学》（又译《美学》）中明确指出“美就是理念的感性显现”[④]，而理念就是真，所以他认为美与真是一回事。但在实际论述中他还是有意识地区分了这二者：真侧重于抽象的概念，美则侧重于感性显现；真侧重于从对象意识，美则侧重于由对象意识所引起的自我意识。

一些哲学家不满足于仅仅是将美与真建立起因果关系，而进一步探讨了主体欣赏美和艺术时所需要的认识能力。这种认识能力有的人认为是一种判断，有的人认为是一种特殊的感觉。前者以法国著名哲学家笛卡儿为代表，他认为：“美和愉快所指的都不过是我们的判断和对象之间的一种关系。”[⑤] 这里的判断就是一个认识论上的概念。后者则以德国著名哲学家莱布尼茨、鲍姆嘉通等为代表。莱布尼茨认为：“鉴赏力和理解力的差别在于鉴赏力是由一些混乱的感觉组成的，对于这些混乱的感觉我们不能充分说明道理。”[⑥] 他虽然看到了对艺术和美所需要的认识能力不同于一般的认识活动，但他仍然在认识论的框架内来理解审美活动的本质。莱布尼茨认为，对对象的知识有明晰和朦胧之分，明晰的知识是指对对象有清楚认识的知识，如感觉和知觉；朦胧的知识则是不能形成对对象清楚认识的知识，它可能接近后来弗洛伊德等人所说的潜意识。明晰的知识又分为两种：混乱的（感性）的和明确（理性）的，审美是一种混乱的明晰的知识。莱布尼茨的理论对后来的鲍姆嘉通影响很大，代表了认识论艺术美学中的一个重要倾向。鲍姆嘉通这位近代美学学科的建立者认为：“美学是研究感性知识的科学”[⑦]。“美学的目的是感性知识本身的完善，而这完善也就是美。据此，感性知识的不完善就是丑，这是应当避免的”[⑧]。在他的观点中，值得注意之处就是：美是一种特殊的感性认识的结果。

就在一些美学家热衷于分析审美活动与一般认识活动的区别时，另一些美学家却认为有一种不同于五官的特殊感官，这种特殊感官通常被称为“内在感官”，持这一理论的代

① ［希腊］亚里士多德．诗学［M］．罗念生，译．北京：人民文学出版社，2002：24-25.
② 北京大学哲学系美学教研室．西方美学家论美和美感［M］．北京：商务印书馆，1980：91.
③ 同上：81.
④ 朱光潜．朱光潜全集（第 13 卷）［M］．合肥：安徽教育出版社，1991：137.
⑤ 北京大学哲学系美学教研室．西方美学家论美和美感［M］．北京：商务印书馆，1980：79.
⑥ 同上：85.
⑦ ［德］鲍姆嘉通．美学［M］．简明，王旭晓，译．北京：文化艺术出版社，1987：13.
⑧ 同上：18.

表人物是英国的哈奇生，他在《论美与德行两个概念的根源》中说："美、整齐、和谐的东西所产生的复杂观念却有着远较强大的快感。我想把掌握这些观念的能力叫作一种内在感官。……把这种较高级的接受观念的能力叫作一种'感官'是恰当的，因为它和其他感官在这一点上相类似：所得到的快感并不起于对有关对象的原则、原因或效用的知识，而且是立刻在我们心中唤起美的观念。"[①]

西方美学发展到近代认识论美学阶段，尤其是从鲍姆嘉通这里开始，西方美学中的美与艺术就直接建立起了一种同一性，所有对美的研究结论基本上也适用于艺术，从这个意义上看，近代以来的西方美学基本上就是艺术美学。

三、认识论阶段的艺术美学的特点

认识论阶段的艺术美学是艺术美学史上的一个重要发展阶段，它使得美学得以形成一门专门而系统的知识，艺术美不再是与善相联系，而被认为是与真相联系，真构成了艺术美及美感的原因。总体来说，认识论的艺术美学有如下特点。

（1）在对美的本质的理解上，它将美与真等同起来，认为美是一种特殊的真，这就与伦理学的艺术美学将美与善等同起来拉开了差距。由于善还是与人的功利性有关的，而真则与人的功利性追求联系更疏远，从这点上看，认识论美学的美本质观比伦理学的要前进了一步。

（2）在对艺术美的本质的理解上，它认为艺术美就是表现认识到的真实，艺术美的水平高低与艺术作品所反映的真实性直接相关，对艺术与生活的对应性是认识论的艺术美学最高的评价标准。

（3）在对艺术美的欣赏到底需要什么样的主体能力时，它认为审美欣赏是一种特殊的认识活动，审美需要特殊的认识器官。侧重于经验的美学家认为审美是一种特殊的感性认识，而侧重于理性的美学家则认为审美是一种判断或理性活动。在对审美主客体关系的分析中，认识论的艺术美学已经猜测到了对艺术美的欣赏与一种以感性形态出现的判断有关。

（4）与将艺术美的原因归结为生活中的善这一理论倾向相比，将艺术美的原因归结为生活中的真或生活的本来面貌这一理论倾向更接近人们的审美经验，从而使得这一派艺术美学更容易让人接受。

在认识论的艺术美学之后，人类的艺术美学研究逐渐进入独立形态的艺术美学阶段，而这应该是在 19 世纪之后的事了。

第三节　独立形态的艺术美学阶段

独立形态的艺术美学所研究的既不是艺术中的善，也不是艺术中的真；既不将审美当作道德实践，也不将其当作认识活动来研究，它强调美是艺术所追求的最重要的价值，强

① 北京大学哲学系美学教研室．西方美学家论美和美感［M］．北京：商务印书馆，1980：99.

调自己的研究对象就是艺术中的审美现象和审美规律。独立形态的艺术美学是在认识论的艺术美学之后才出现的，它的出现不是对伦理学的艺术美学和认识论的艺术美学的简单否定，而是既有所肯定，又有所否定，很多在认识论和伦理学的艺术美学中合理的内容如今都被纳入独立形态的艺术美学中。具体来说，伦理学的艺术美学对现代独立形态的艺术美学的积极影响主要体现在美及艺术美是一种价值属性、是对人的某种需要的满足这一理论假设上；而认识论的艺术美学对现代独立形态的艺术美学的积极影响主要体现在美与个人以认识为基础的生活经验有着直接的对应关系上。

一、西方的艺术美学的独立

虽然康德和黑格尔为西方艺术美学的独立奠定了理论基础，但他们的基本思想还带有很强的认识论艺术美学的印记，康德甚至还带有伦理学艺术美学的印记。西方艺术美学完全走向独立是在 20 世纪，而从康德到 20 世纪的克罗齐、托尔斯泰等人，西方美学一步一步摆脱认识论艺术美学的影响而走向了独立形态的艺术美学。

1. 康德的艺术美学

独立形态的西方艺术美学的奠基人是康德，虽然他最终从善的角度来定义美，也将审美当作一种特殊的认识，但他的理论同时也包含着解构认识论艺术美学和伦理学艺术美学的内容。而康德对独立形态的艺术美学的突出贡献是他对美的分析。康德认为美可以从四个方面来进行规定。

首先是“质”的规定：“鉴赏是通过不带任何利害的愉悦或不悦而对一个对象或一个表象方式作评判的能力。一个这样的愉悦的对象就叫作美。”[①] 这就明确规定美和艺术美是非功利性、愉快的。

其次，他从“量”的方面对美进行了规定：“美是那没有概念而普遍令人喜欢的东西。”[②] 虽然美与概念性认识无关，但却与概念性认识一样能让主体获得普遍认同。康德认为之所以大家都会对美的事物做出审美评价是因为正常人都有一种先天的共通感。

再次，他从“关系”的角度对美做出了规定：“美是一个对象的合目的性的形式，如果这形式是没有一个目的的表象而在对象身上被知觉到的话。”[③] 在对合目的性的解释中，康德有两个方面的理解值得注意，一是合目的性不是目的，这意味着美不是人的一个如同在实践中那样的自觉的目的的结果，这实际上对伦理学的美学提出了挑战；二是合目的性是一种因果性，但这种因果性不是一种现实的加工改造所导致的因果关系，而是在想象世界中所形成的以主体为原因，被改造的对象的形象为结果的因果关系。康德认为这种合目的性与心意机能的协调是有关的，这种协调来源于我们对一个以我们自己为原因的想象性对象的发现，这也就必然导致美的原因就是具体的审美主体自身。

最后，康德从“模态”的角度对美做出了第四个规定：“美是那没有概念而被认作一

---

① ［德］康德．判断力批判［M］．邓晓芒，译．北京：人民出版社，2002：45.

② 同上：54.

③ 同上：72.

个必然愉悦的对象的东西。”① 一方面，美虽然不借助概念却必然引起我们的审美反应；另一方面，这种审美反映的内容是愉快的，这就从两方面区分了审美与认识活动及作为其结果的美与真。

所以康德美学就是这样一个奇妙的统一体：它反对将美当作一种目的价值，却又将它与善的象征联系起来，反对将审美当作认识，却又认为审美仍然在认识的王国内。对于康德美学，后人要做的主要是沿着他所开辟的理论路线，而避免再回到伦理学和认识论的美学中去。

2. 黑格尔的艺术美学

上文中已经指出黑格尔是认识论艺术美学的集大成者，但和康德一样，黑格尔对现代独立形态的艺术美学的形成是有重大贡献的。在强调美和艺术是理念发展的一个必经环节的同时，黑格尔在其《美学》中指出，作为一种特殊的自我意识，作为理念发展的高级阶段，美和艺术具有令人解放的性质：“美本身却是无限的、自由的。”② “审美带着令人解放的性质，它让对象保持它的自由和无限，不把它作为有利于有限需要和意图的工具而起占有欲和加以利用。所以美的对象既不显得受我们人的压抑和逼迫，又不显得受其他外在事物的侵袭的征服。”③ 而这种自由的原因就在于自我与对象之间的隔阂不再存在，相反，自我变成了对象，对象变成了自我的另一面：“自我在对对象的关系上也不只是注意、感觉、观察以及用抽象思考去分解个别知觉和观察的那些活动的抽象作用了。自我在这对象里本身变成具体的了，因为它为自己成就了概念与实在的统一，以及原来分裂为我与对象两个抽象方面的统一。”④ 显然，黑格尔对美和艺术的自由本质的分析是建立在对艺术家的审美创造活动的仔细观察与分析的基础之上的，他将很多艺术家在艺术创作中的经验之谈上升到了一个抽象的理论高度。

康德和黑格尔的思想在 19 世纪末 20 世纪初的布洛和立普斯那里分别得到了继承。

3. 布洛的距离说

布洛的“距离说”是对康德的审美非功利性理论的发展，并且他还明确地将这种理论用于艺术的分析上。布洛在《作为艺术要素和审美原理的“心理距离”》中说：“当人与艺术接触，或者仅仅作为欣赏者或者作为创作的艺术家，而对艺术发生一种无我的但又如此有我的关系之时，心理距离在审美欣赏和艺术创作上就代表着此种关系所固有的一种特质。是距离使得审美对象成为‘自身目的’。是距离把艺术提高超出个人利害的狭隘范围之外，而且授予艺术以‘基准’的性质，……它使得艺术的起源、影响或目的等问题，差不多像艺术的交换价值、快感甚至道德意识等问题一样，是毫无意义，因为它把艺术作品提高到超出实践关系和实用目的的领域之外。”⑤

“距离说”将艺术美完全与功利——快感、伦理的善等区分开来。在对戏剧的分析中，

① ［德］康德．判断力批判［M］．邓晓芒，译．北京：人民出版社，2002：77.

② 朱光潜．朱光潜全集(第 13 卷)［M］．合肥：安徽教育出版社，1990：138.

③ 同上：141.

④ 同上：141.

⑤ 章安祺．缪灵珠美学译文集(第 4 卷)［M］．北京：中国人民大学出版社，1991：404.

布洛分析了这种与人距离最近、最容易丧失审美距离的艺术是如何制造“距离”从而引导欣赏者进入理想的审美状态中的，他说：“一般地说，戏剧演出 eoipso（本身），由于题材的具体表演，无疑是特别有丧失距离之危险。以活的人为戏剧艺术的传达手段，这种物质性的存在是别的艺术所不需面临的一种困难。舞蹈也遇到同样的甚或在许多方面更大的危险：虽然它也许不会引起这么广泛的人情味，但是它的元气却往往并无一些精神性的光辉来点缀，从而有比较强的引向太近距离的诱惑性。在高级形式的舞蹈，最费精力的技巧表演大量补偿了它固有的丧失距离之倾向。”[①]“表现的形式有时会危害心理距离的维持，但是更经常地起着大力支持的作用。例如，戏剧以人体为传达手段，是危害距离的主要因素。然而，仿佛为了抵消艺术与自然的淆混似的，舞台表演的其他特色却产生一种对抗的势力。这些特色是一般的剧场 milieu（环境），舞台的形状和布置，人工的光线、服装、道具和化妆，甚至语言，尤其是诗歌。现代舞台的改良，其目的主要在于消除过分的装饰与生动的演员之间的艺术失调，而产生一种更纯一的舞台画景，也不免要逐渐趋向于更加强调距离和使之纯一。”[②]这种产生“距离”的手段在其他艺术类型中也有所表现，如“在雕刻方面，表现方式的一个距离要素是它的无色”[③]。而在绘画方面，“大概画的镶框也可以证明是为同样目的而设”[④]。

基于上述分析，布洛认为，一切艺术都要设法产生“距离”，而“有助于距离的一种普遍因素（从而是一种反现实主义的特征），是一切艺术对象的‘表现方式的统一性’。‘表现方式的统一性’是指诸如对称、对照、相称、平衡，各部分的节奏性分配、光线配合等美质，其实就是一切所谓‘形式的’特征，最广义的‘结构’。无疑，距离不是结构的唯一作用，甚至也不是结构的主要作用；然而，结构的距离效果是不可轻视的。”[⑤]将“距离”产生的原因归因于艺术作品特殊的形式结构，这在当时无疑是有前瞻性的。布洛对艺术美的成因及艺术本质的分析直接启发了后来的克莱夫·贝尔，后者提出了在 20 世纪影响很大的“有意味的形式”说。

4. 立普斯的移情说

立普斯则在黑格尔的艺术与美是一种自我意识这一观点的基础上提出了著名的“移情说”。他认为，美的原因是审美主体的情感的移入，而情感移入的原因是对象已经打上了主体的烙印，成为主体的外在显现、自我的另一体。他在《论移情作用》中指出：“审美欣赏的原因就在我自己，或自我，也就是‘看到’‘对立的’对象而感到欢乐或愉快的那个自我。”[⑥]“审美的欣赏并非对于一个对象的欣赏，而是对于一个自我的欣赏。它是一种位于人身上的直接的价值感觉，而不是一种涉及对象的感觉。”[⑦]在对古希腊多立克柱式的

① 章安祺．缪灵珠美学译文集（第 4 卷）[M]．北京：中国人民大学出版社，1998：383.

② 同上：390.

③ 同上：391.

④ 同上：391.

⑤ 同上：391-392.

⑥ 北京大学哲学系美学教研室．西方美学家论美和美感［M]．北京：商务印书馆，1980：272.

⑦ 同上：273.

分析中，立普斯认为这种对象之美产生的原因在于我们的知觉淡化了它的质料而强化了它的向上升腾的几何形式，同时由于我们的思维具有以己度物的特点，对象不知不觉就转化为与人类似的对象了，主体也就感觉到对象就像我们一样，于是我就产生了一种观照自我的情境，这必然会引起审美愉悦。因此艺术美与其他美一样，其原因在于它引起了对欣赏者自我的观照。

20 世纪上半叶不少西方美学家对独立形态的艺术美学的产生做出了自己的贡献，从而使得艺术美学最终实现了独立，在这些美学家中，克莱夫·贝尔、什克洛夫斯基、克罗齐、桑塔亚那等人的理论是值得我们注意的。

5. 贝尔的有意味的形式说

克莱夫·贝尔的艺术本质观是纯粹从审美角度立论的，与伦理学、认识论角度完全不同。他认为所有审美性的艺术的共同特点是其具有“有意味的形式”，“什么性质是圣索菲亚教堂、卡尔特修道院的窗子、墨西哥的雕塑、波斯的古碗、中国的地毯、帕多瓦的乔托的壁画，以及普桑、皮埃罗·德拉、弗朗切斯卡和塞尚作品中所共有的性质呢？看来，可作解释的回答只有一个，那就是‘有意味的形式’”[①]。“有意味的形式”成为 20 世纪上半叶西方抽象表现主义的理论基础。

对形式的强调还有一位来自俄国的美学家什克洛夫斯基，他突出强调了艺术的感性特征，并将这种特点与理性认识区分开来，同时他又认为艺术中的感性不同于生活中的感性事物，而是对生活形象进行反常化、陌生化，使欣赏者对艺术产生一种持久的注意并最终产生美感。他说：“艺术的目的是使你对事物的感觉如同你所见的现象那样，而不是如同你所认知的那样；艺术的手法是事物的‘反常化’（也译‘陌生化’）手法，是复杂化形式的手法，它增加了感受的难度和时延，既然艺术中的领悟过程是以自身为目的的，它就理应延长；艺术是一种体验事物之创造的方式，而被创造物在艺术中已无足轻重。”[②] 什克洛夫斯基与克莱夫·贝尔一道，共同完成了艺术本体由对象（被创造物）向形式的转化，也为一种新的以形式为中心的艺术创作范式提供了理论支持。

6. 桑塔亚那的美学思想

桑塔亚那在《美感》一书中对艺术的审美本质作了充分的阐释。他的理论贡献包括两个方面：一方面是对审美与认识、审判断美与道德判断所做的区分；另一方面则是对艺术的本质是审美做出了清晰的界定。桑塔亚那首先区分了审美与认识，他说：“美是一种价值……排除了一切知识的判断，排除了事实问题或关系问题的判断，我们就向美的定义迈进第一步……假如我们以科学态度来研究艺术品或自然美，为了认识它的历史渊源或正确类别，我们就不是作审美的欣赏。”[③] 桑塔亚那接着对审判断美与道德判断做了区分：“审美判断与道德判断的关系，美的领域与善的领域之间的关系是非常密切的，但是两者的区

---

① ［英］克莱夫·贝尔．艺术［M］．周金环，等译，北京：中国文联出版公司，1984：4.

② ［俄］什克洛夫斯基，等．俄国形式主义文论选［M］．方珊，等译．北京：生活·读书·新知三联书店，1989：6.

③ 章安祺．缪灵珠美学译文集（第 4 卷）［M］．北京：中国人民大学出版社，1998：184-185.

别也是十分重要的。这种区别的一个因素是：审美判断是积极性的，也就是说，它是对好的方面的感受，而道德判断主要地而且是消极性的，亦即是对坏的方面的感知。区别的另一因素是：在审美感受中，我们的判断必然是内在的，是根据直觉经验的性质，而绝不是有意识地根据对象毕竟实用的观念；反之，道德价值的判断，如果是积极性的话，则往往根据它可能涉及的实利意识。”① 在区分审美既不是认识也不是道德判断的基础上，桑塔亚那将审美当作了艺术的特质，艺术与美的结合正是人类闲暇活动的产物：“审美欣赏和美在艺术上的体现，是属于我们闲暇时生活的活动，那时我们暂时解脱了灾难的愁云和忧恐的奴役，随着我们性之所好，任它引向何方。”②

7. 克罗齐的艺术美学

20 世纪上半叶对艺术美学的独立贡献最大的当属克罗齐，他的思想由于朱光潜的介绍而在现代中国美学界产生了深远影响。克罗齐继承了前辈学者对真、善、美所进行的区分，并将艺术定义为直觉或表现，“艺术即直觉”③，虽然其定义不无偏颇，但他的片面的深刻让读者知道艺术的核心本质到底是什么。克罗齐明确指出：“艺术对于科学、实践和道德都是独立的。”④“首先，它否定艺术是物理的事实。”⑤ 这是对艺术的精神本质的强调。其次，“艺术也不是功利的活动”，艺术和“有用”“快感”“痛感”之类的东西无缘，这是对艺术的非功利性的强调。再次，“艺术活动不是一种道德活动，……直觉就其为艺术活动来说，是和任何实践活动相对立的”⑥。这是强调艺术与道德无关。另外，艺术与概念性认识也不相同，“我们用艺术即直觉这一定义，否定艺术具有概念知识的特性”⑦。艺术的核心是意象，“意象性这个特征把直觉和概念区别开来，把艺术和哲学、历史区别开来，也把艺术同对一般的肯定及对所发生的事情的知觉或叙述区别开来。意象性是艺术固有的优点：意象性中刚一产生出思考和判断，艺术就消散，就死去：它死在变成批评家的艺术家身上，死在那些冥想者身上，他们由着迷艺术的欣赏者变成了冷静观察生活的人”⑧。而意象是“直觉”或“表现”的结果，是一种自由想象的产物，正因为此，艺术具有非逻辑的特点。正是基于上述认识，克罗齐对他的前辈康德和黑格尔做出了批判：康德“把艺术品定义为概念的合适表象，在这个表象里天才与知解力和想象力相结合，这样他就不知不觉地回到了理性主义。他把美解释为道德的象征，这样他就一直回到了外在目的论”。黑格尔“把艺术的辩证史当作一种理念，还提出一些与此相似的理论”，“重新陷入逻辑主义”。⑨ 克罗齐非常自觉地意识到自己的艺术美学虽然以康德和黑格尔为基础，但只有

① 章安祺．缪灵珠美学译文集(第 4 卷)［M］. 北京：中国人民大学出版社，1998：186-187.
② 同上：187-188.
③ ［意］克罗齐．美学原理美学纲要［M］. 朱光潜，译．北京：外国文学出版社，1983：209.
④ 同上：62.
⑤ 同上：209.
⑥ 同上：211-213.
⑦ 同上：215.
⑧ 同上：216-217.
⑨ 同上：302.

将他们思想中的认识论和伦理学内容清算干净才能建立起真正独立的艺术美学。

克罗齐之后，西方艺术美学的独立形态真正形成，此后艺术美学的发展主要是在解释和分析不断出现的新的艺术现象上。

二、中国的艺术美学的独立

强调艺术的审美价值和审美规律的美学思想在中国早在魏晋时期就已经产生了，但除个别的论著(如刘勰的《文心雕龙》)外，基本上都是片断的思想，而不是系统的论述，因此还谈不上严格意义上的美学学科。中国艺术美学的独立始于 20 世纪初，与西方艺术美学的独立不同的是，中国艺术美学的独立主要体现在对西方艺术美学的介绍与引进上，对西方康德以来美学思想的介绍使中国艺术美学逐渐形成，并与以伦理学为主导的中国古典艺术美学拉开差距。从时间上看，独立形态的艺术美学的出现要略晚于西方，但西方艺术美学的最新成就却很快就被介绍进来了，因而这个时间差并不太大。从思想上看，现代中国艺术美学虽不同于传统的艺术美学，但与西方独立的艺术美学却没有拉开差距。因此中国艺术美学的独立仅对传统的艺术美学而言有效，对西方美学而言，中国现代与当代的艺术美学可以说至今都没有走向独立，这也正是当代中国艺术美学研究者所面临的一大困惑。在西方艺术美学向中国传播的历史进程中，自觉介绍西方艺术美学的先驱当推王国维和蔡元培两位先生。

王国维在接受叔本华和康德的美学观点之后，对美和艺术(他称之为美术)做出了自己的理解，他认为，知识与实践都与人的欲望有关，而有欲望就有痛苦，所以要有美术，美术的功能就在于让我们忘记欲望，成为一个自由的人。他说：“吾人之知识与实践之二方面，无往而不与生活之欲相关系，即与苦痛相关系。兹有一物焉，使吾人超然于利害之外，而忘物与我之关系。此时也，吾人之心，无希望、无恐怖，非复欲之我，而但知之我也。”“然物之能使吾人超然于利害之外者，必其物之于吾人无利害之关系而后可。易言以明之，必其物非实物而后可。然则，非美术何足以当之乎？”[①]“故美术之于物，欲者不观，观者不欲。”[②]“美术之价值，存于使人离生活之欲，而入于纯粹之知识。”[③]正是以西方艺术美学为参照，王国维意识到中国古代艺术一直以来没有独立的价值，这就如同中国哲学一直依附于政治一样：“披我中国之哲学史，凡哲学家无不欲兼为政治家者，斯可异已！……非独哲学家而已，诗人亦然……呜呼！美术之无独立之价值也久矣……纯粹美术上之著述，往往受世之迫害而无人为之昭雪也。此亦我国哲学美术不发达之一原因也。”[④]“今纯粹之哲学与纯粹之美术既不能得势力于我国之思想界矣”[⑤]，所以他才要鼓吹独立的艺术，这在当时其实正暗合了正在蓬勃兴起的民主潮流，尽管他是一个非常忠心的保皇党人。独立的文学艺术是非功利的，是可玩的，“可爱玩而不可利用者，一切美术品之公

① 干春松，孟彦弘．王国维学术经典集(上卷)［M］．南昌：江西人民出版社，1997：51.

② 同上：52.

③ 同上：65.

④ 同上：106.

⑤ 同上：107.

性也”[①]。“文学者，游戏的事业也”[②]。浑厚的国学修养使王国维不经意地就将传统艺术理论与现代西方美学结合起来，从而也使他成为最早沟通中西方艺术美学的思想家。他认为：“文学者，不外知识与感情交代之结果而已。”[③]“诗人对自然人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之。出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气。出乎其外，故有高致。”[④]其实我们今天可以对“入乎其内、出乎其外”做出进一步的解释：“入乎其内”与立普斯的“移情说”相当，强调人格的认同与情感的移入，“出乎其外”则与布洛的“距离说”相当，强调欣赏者要与对象保持一定的心理距离，取非功利的态度。

蔡元培倡导以美育代宗教，他对艺术美学的一个重要贡献是他对美育的推崇割断了艺术与宗教的联系，从而让艺术从宗教中独立出来：“美育之附丽于宗教者，常受宗教之累，失其陶养之作用，而转以激刺感情。”[⑤]虽然美育(包括艺术的审美效应)和宗教都与人的情感反应有关，但宗教只能刺激人的情感，美育与艺术却能陶冶人的情操，“鉴激刺感情之弊，而专尚陶养感情之术，则莫如舍宗教而易以纯粹之美育”[⑥]。他的主要思想来源是康德，从他的理论中不难看出康德思想的影子。他认为审美的愉快既非感官的愉快，也非实利的愉快，也不是道德情感：“有一种愉快焉，既非官体之所触，又非业务之所资，且亦非道德之所托，是非关于实利也，是谓优美之感。”[⑦]这就将审美区别于满意、利用和善的价值判断。与王国维一样，蔡元培也认为美术(即艺术)不具有实际的功利性，是闲暇所需，而非日常生活所需，“美术与他种技术的不同，就是他种技术都以应用为目的，而美术是没有的。美术不是日常所必需的，而是闲暇所产生的，与纯粹科学一样。”[⑧]蔡元培作为教育界和知识分子的领袖，积极倡导美育，倡导纯粹的艺术，对于现代中国艺术事业和艺术美学的发展居功至伟。

继王国维、蔡元培之后，朱光潜、宗白华等纯以美学为业，无论是在介绍西方美学还是在探索中西方美学的融合上都做出了非常可贵的贡献，也推动了现代中国艺术美学的独立化进程。

三、独立形态的艺术美学的特点

独立形态的艺术美学具有如下特点。

(1)它的研究对象是艺术，尤其是纯艺术，它研究的是艺术中的审美现象和审美规律。即使研究附庸形态的艺术，它也只研究其中的审美规律方面，而不涉及其他方面的内容。

(2)它将艺术的价值首要目标规定为美，而不是善，也不是真。欣赏者与艺术形象的

---

① 干春松，孟彦弘．王国维学术经典集(上卷)[M]．南昌：江西人民出版社，1997：141.
② 同上：143.
③ 同上：144.
④ 同上：349.
⑤ 高平叔．蔡元培哲学论著［M］．石家庄：河北人民出版社，1985：176.
⑥ 同上：177.
⑦ 同上：163.
⑧ 同上：373.

关系，不是一种认识关系，也不是一种道德判断的关系，更不是一种实际的利益关系，而是一种非功利的以自我确证为内容的特殊的价值关系。这种价值关系得以建立的前提是闲暇，因此艺术中的美是闲暇中的自由的象征，是闲暇中的主体在艺术形象的暗示下所获得的对自我的确证。

（3）在艺术的审美效应上，它强调艺术所激起的是美感，美感不同于实际的功利满足感，也不同于生理的快感，也不是道德情感。艺术中的美感是一种自由感，在对艺术品的实际审美活动中它经常表现为亲近感、认同感、归属感。

（4）它将艺术与宗教区分开来，虽然这两者都与情感有关，而且在历史发展中经常结合在一起，但它们所引起的情感反应是有区别的，宗教情感可以说是一种消极的情感，它经常以对人自身的压抑为前提，审美情感则是一种积极的情感，它是人在艺术世界中的自我实现之后的结果。

思　考　题

1. 伦理学的艺术美学有何特点？
2. 认识论的艺术美学有何特点？
3. 独立形态的艺术美学有何特点？

第二章　艺术美的发展

艺术美在不同的历史阶段有不同的特点，与特定历史阶段相联系的艺术美的类型先后经历了原始的艺术美、古典的艺术美、近代的艺术美和当代的艺术美等发展阶段。

第一节　原始的艺术美

从中西方民族的发展的主流来看，原始的艺术美的出现大约公元前两万年至公元前二千年之间，而原始的艺术美的突出特点是与巫术有着密切的关系，这种关系可以说是你中有我、我中有你。但原始艺术到底是后于巫术发生还是先于巫术发生甚或是同时发生，至今却没有一个标准答案，一个可能的事实是，原始艺术的产生在不同的艺术门类中有不同的产生根源，就视觉艺术而言，原始艺术是在巫术观念的支配下逐渐形成并最终走向独立的，而就听觉艺术而言，原始艺术则是先于巫术而在劳动过程中逐渐形成的，协调劳动节奏作为最先出现的功利性目的而让原始听觉艺术先于巫术生成。不过现存下来的最早的艺术或具有艺术内涵的原始人的劳动产品，都只是一些视觉形象，而这些形象无一例外地与巫术有关，相反，原始的听觉形象却无法保存下来，以致一般研究者都认为艺术起源于巫术。实际上，巫术作为娱神的手段，首先是因为它客观上已经具有了娱人的功能，然后才被移植到巫术中去的，而对此观点的忽视导致美学研究者经常认为巫术先于艺术发生。由于原始艺术主要留存下来的是视觉艺术，因此下面所论原始艺术之美也仅以此为限。

一、中国原始艺术之美

中国原始艺术之美广泛见于全国各地的史前文明遗址。目前考古发现的较早的中国古代艺术品是距今一万二千多年前的北京山顶洞人制作的一些工艺品，虽然只是一些简单的工艺品，但已经有了比较自觉的形式美追求，这种装饰品到底有没有巫术目的，现在还是一个谜，但这些作品在巫术之外并不具有其他实用的功能，而较多地是作为对佩戴者能力的确证和象征却是基本可以确定的。从这个角度来看，它就已经具有了美的内涵。

进入新石器时代后，中国原始艺术获得了巨大发展，在各文明遗址均出土了一批优秀的作品，这些作品既有雕塑，也有绘画，反映出中国原始艺术的早熟，而这类原始艺术作品的主题几乎都与巫术有关，而不像旧石器晚期那样将原始艺术品当作佩戴者的身份和本质力量的象征，也许在中国，巫术的产生是进入新石器时代以后才有的事。新石器时代的原始艺术表现出的娴熟的技巧和古代艺术家们塑造视觉形象时的自信，说明它们的创造如同今天的艺术品一样有着相似的原理和方法，在自觉与不自觉之间带有古人审美理念的印记。



图 2.1　仰韶文化半坡类型彩陶人面鱼纹盆

新石器时代最有代表性的艺术品是来自仰韶文化的一些作品。在仰韶文化半坡类型彩陶人面鱼纹盆（图 2.1）中反映出的是古代半坡人对鱼图腾的崇拜，虽然我们今天很难准确破译其中的巫术含义，但却可以肯定它具有巫术意味。而从艺术美学的角度，这件作品为我们理解中国原始的艺术美形态提供了一个重要的范例。该作品在陶胚上以黑色绘制出人鱼的统一体，至少可以让我们理解其中最基本的巫术观念：鱼神既是鱼，又是人，更是神，具有神秘的威力，对半坡人的生活有着直接的影响。但这件作品还具有一般艺术品所具有的审美意义，作品形象自然生动，色彩组合简洁明快，线条劲利流畅，反映出古代艺术家高超的技术以及当初创作此作品时的自信，这件作品不仅是这一时期半坡人的造型能力和赋予形象以意义的能力的确证，同时也是艺术家个人的技术和艺术水平的确证，因而具有独特的艺术魅力。

从陕西洛南仰韶文化遗址出土的人头形器口红陶壶（图 2.2）中，我们可以看到一种近乎纯粹艺术的原始艺术品。这件作品壶口捏塑成微微昂首的女孩头像，形貌秀丽，造型生动逼真，极富生活情趣，不仅在造型技术上达到了很高的高度，而且在直接确证世俗人生方面也有非常明显的对应点。站在今天的角度，这件作品可能并不具有如前述作品相似的巫术含义，但这件作品是否是为纯粹的审美目的而产生，现在还是个谜。

而在内蒙古乌兰察布发现的岩画《巫舞图》（图 2.3）中，我们看到的是以生殖崇拜为内容的古代绘画艺术之美。作品塑造了一个正面舞蹈的女性形象，夸张了她的女性生理特征，这样一位正在舞蹈的女巫在当时无疑地位非常崇高，她很有可能就是一位“高产”的



图 2.2　陕西洛南出土的人头形器口彩陶瓶（附彩图）



图 2.3　内蒙古乌兰察布岩画《巫舞图》

母亲，为当时的氏族成员所敬仰，她的旺盛的生殖力被当时人认为是有神灵庇佑，因而理所当然地成为沟通神人的女巫。从这件作品不难看出，世俗的观念与神圣的观念已经融为一体，对象被崇敬的理由更加充分。而岩画在绘制(敲凿)时进行了大胆的抽象和加工改造，突出了舞蹈动作和女性特点，反映出艺术家在创作作品时善于抓住最能产生象征寓意的特征而大胆创造的能力，作品也因此让现代人产生一种审美认同。

从以上几件中国原始艺术品不难看出，原始艺术不仅具有巫术的和实用的含义，而且具有不自觉的审美追求，其中所包含的确证古人创造力的内涵让后人对自己的祖先肃然起敬，同时也获得了审美的愉悦。

二、西方原始艺术之美

西方原始艺术也是在巫术中逐渐发展起来的。而西方艺术之美的最初形态就在巫术的仪式中初步得到了显现。

西方原始艺术最重要的作品首先是洞窟壁画。这些作品早在旧石器时代晚期就已经产生，作品是对原始的狩猎民族为获取大型猎物而从事的交感巫术的真实记载。在原始的洞窟壁画中，最值得注意的是法国的拉斯科洞窟壁画(图 2.4)和西班牙的阿尔塔米拉洞窟壁画(图 2.5)。



图 2.4　拉斯科洞窟壁画(局部)(附彩图)

从这些洞窟壁画来看，虽然以巫术为目的，但这些壁画都反映出古代艺术家们在塑造形象时的高超技术，这些技术显然不是偶然获得的，而是在职业分工的基础上逐渐积累形成的。这些古代的壁画创作者虽然并非像我们今天这样的职业画家，但绘画作为当时的职业巫师应该掌握的技术，客观上刺激了绘画艺术水平的不断提高。



图 2.5　阿尔塔米拉洞窟壁画(局部)(附彩图)

西方原始艺术中表现出的形象化原则是以精确地还原对象的色彩为主导的，这标志着中西方两种完全不同的艺术体系在其源头上就有了明显的差异。如果说在中国原始绘画中表现出的是对线的依赖、对黑白的钟爱的话，那么西方原始艺术则表现出对色彩的偏爱，对块面的偏重。如果说中国原始艺术的创作主体是在线条塑造形体的过程中表现出其自信，因而让我们认同其审美创造的话，那么西方原始艺术的创作主体则是在色彩的精确再现中表现出他对生活的细致观察和原始的技术理性。

三、原始艺术美的特点

综观中西方原始艺术，不难看出它们在审美特性上有一些共同之处。

（1）原始艺术是伴随着原始巫术的发展而发展的，艺术与巫术经常是一体的，艺术通常作为巫术的载体出现在人类社会，而巫术也为艺术在原始社会中占用有限的社会资源而获得发展提供了合理性条件。正因为如此，原始艺术之美不可能是纯粹的，它对巫术具有很强的依附性。

（2）原始艺术美的内涵在于艺术形象确证了艺术家的创造力，原始艺术之美与人类创造力的原初形态是直接联系在一起的，它们因其自身是原始人的群体创造力的象征而具有了审美内涵。但是，原始艺术美不同于后来的艺术美的一个重要方面是其群体性，它虽然是由某类人甚至某个人所创作，但所确证的却是这群人所从属的民族或部落所有成员的共同本质力量。

（3）原始艺术美的内涵还在于它曲折地确证了原始人的生活经验。虽然对当时的生活经验的记录并非是一种自觉的目的，但客观上原始人的情感、生活经历、生活愿望等都直接地从原始艺术作品中得到了表现，因而原始艺术作品直接就是情感的对应物，也是古代先民的移情对象。而当所移之情中的恐惧感和压抑感稍微有些松懈之时，也就是原始艺术作品向先民呈现出其审美意义之时。这一点决定了原始艺术美的曲折性和间接性，美的产生决非自觉行为所致，但在不经意之间某种积极情感的突然占据优势，就很可能激活对象的审美意义。

依附之美、群体之美、曲折之美构成了原始艺术之美的三个重要规定，是它不同于后世艺术美的重要方面。

第二节　古典的艺术美

大约在三千年前，中国和欧洲都进入奴隶社会，艺术美的内涵也因此与国家政治观念相联系。另外，原始的宗教——巫术也逐渐发展成为较为理性的、与政治结合紧密的、有严格仪式规范的国家宗教，从而使得古典艺术美与原始艺术美撇开了差距。古典艺术美的突出特点是对政治和宗教的依赖，而这种依赖，由于中西方不同的宗教与政治的结合背景而有所不同。粗略地说，中国的古典艺术对政治依赖得较多一些，而西方的古典艺术对宗教依赖得更多一些。

一、中国古典艺术之美

中国古典艺术的延续时间是相当漫长的，从大约公元前三千多年的商代到宋代以前。我们这样划分中国古典艺术的起始时间不是简单地以社会形态为依据，而是以这一阶段艺术本身的特点为依据的，这个时期的艺术要么是为宗教服务的，要么是为政治服务的，艺术的独立性相当有限，艺术美也是一种附属性的美。

这个时期的艺术美在音乐和舞蹈、美术方面均有明显的进展。

1. 音乐与舞蹈

中国古典乐舞之美经历了一个由巫舞向宗教性乐舞，再向政治性乐舞的发展历程。商代舞蹈的主要内容是巫舞与祭祀之舞。传说中商汤、伊尹等最高统治者就是巫舞的直接参与者。到了周代，原来的巫舞和祭祀舞逐渐从生活中消失，取而代之的是群体性的政治舞蹈。王虽然也可能参与舞蹈，但主要是以主持人的角色出现，而群体性舞蹈的步调一致成为凝聚人心、协调行动、强化对现行政权的认同的重要手段。这些舞均有象征政治清明之功能，主要用于大型的祭典、情感与意志，形成一种政治向心力。西周初年，周公对自古以来最有代表性的几种乐舞重新进行了编排和修订，从确立了“六舞”（也叫“六乐”），它们是黄帝时期的图腾之乐《云门》、尧帝时期的《大咸》、舜帝时期的《大韶》、夏禹时期的《大夏》、商汤时期的《大濩》、周武王时期的《大武》，这些乐舞的内容无不与政治和宗教有关。另外，周代还设立了专门的乐舞管理机构“大司乐”，体现出周王朝对舞蹈的意识形态性的自觉认识。

虽然这些乐舞在当时经常被人们当作礼敬神灵的工具，但在西周，这些乐舞所起的维护现行统治秩序的作用更被西周统治者自觉地意识到。此时的乐舞既具有神圣性，又具有世俗性。它的神圣性不仅能让人获得精神的净化，也能让人产生对现行政治秩序的认同和服从。它的世俗性不仅体现在它能让世俗世界中的人认同现行统治秩序，还在于它对给世俗之人带来娱乐。

音乐之美不仅体现在不同的音高的排列组合上，更体现在它与统治秩序的结合上，是否体现伦理之道成为音乐是否美的重要原因。不同场合、不同身份、不同地位的人，在其所处的礼仪场合，所用的音乐是不一样的。如两君相见，用的是大雅《文王》；诸侯设宴招待他国使臣则用小雅《鹿鸣》《四牡》《皇皇者华》。天子祭祖用《雍颂》，但士大夫就不能。这个时期的乐队和歌舞队的编制，也有严格规定，如乐队规模有“王宫县”“诸侯轩县”“大夫判县”“士特县”之分，而歌舞队也有天子用“八佾”、诸侯用“六佾”、卿大夫用“四佾”、士用“二佾”之分。

春秋战国时期，人们对音乐的认识更加开放，音乐美的范围也在开始走出周公划定的圈子，出现了非政治、非宗教的世俗之乐，最典型的例子就是“郑卫之音”。而即使在儒家所编定的《诗经》中，也收录了大量的反映男女爱情生活的诗篇，这些诗篇作为古代音乐的组成部分，反映出古人对音乐美的理解的范围在扩大，但在当时，毕竟不能与“雅”乐等量齐观。

秦汉时期，乐舞之美仍然附属于政治和宗教的内涵，不过世俗乐舞可能给人的美感更强烈，因而中央政府设置有专门的政治性和宗教性的音乐创作和管理机构——太乐署，其职责是将来自民间的楚声、楚舞取代传统的政治性乐舞转化成新的宫廷祭祀乐舞。汉代还有收集、整理和演奏民间音乐的音乐管理机构叫乐府，流传到今天的许多优秀的乐府诗篇如《上邪》《陌上桑》等在当时都是可以歌唱的名篇。乐府所收集的歌曲以“郑声”居多，所谓郑声，简单地说，是指流传于今河南郑州一带的旋律优美、风格婉约、长于抒情的民歌，是春秋战国时期“郑卫之音”的进一步发展。在春秋战国时期，“郑卫之音”虽然在民间广为传唱，但却是儒家所口诛笔伐的对象，到了汉代，“郑声”已经被官方认可了，这反映出历史的进步。

魏晋时期，音乐方面有文人音乐家的出现，最著名的是阮籍和嵇康。这两位不仅都有音乐实践，而且都有音乐理论著作，前者有《乐论》，后者有《声无哀乐论》。阮籍和嵇康的作品淡化了政治和宗教内容，追求音乐的自我宣泄功能，从而促进了音乐的发展，为古典音乐美理念的解体积累了条件。舞蹈方面，中原舞蹈与边陲舞蹈相结合，催生了《西凉乐》之类的新型乐舞，同时在享乐主义思潮的刺激下，世俗舞蹈更加繁荣。这说明一个高度集中的中央政权比一个较松散、较弱小的中央政权更善于从政治角度来利用音乐舞蹈来进行意识形态的控制。

中国古典乐舞美的最高形态是在隋唐时期。这一时期的政治性乐舞仍然举足轻重，宫廷乐舞团队中的“立部伎”规模宏大，最多可至180人，场面宏伟，气势磅礴，注重整体配合，重在表现重大政治主题，《破阵乐》《庆善乐》《上元乐》等都是当时著名的大型乐舞。“坐部伎”规模较小，优雅抒情，表现细腻，注重个人技巧，这反映出官方对民间的音乐美理念的认同和接受，又反过来影响了唐王朝民间音乐艺术的走向。在唐代都市中，已有一定数量的艺人在公共场所靠演出谋生，但就乐舞而论，其规模和水平还远不能与宫廷乐舞相比，并且尚无专门的商业性演出场所，因而从其乐舞全局着眼我们还是将其定位在古典乐舞艺术。

2. 绘画

中国古典绘画和雕塑的主导性内容也是宗教和政治。就绘画而言，中国古典绘画的发展经历了两个大的历史阶段：先秦至汉代和魏晋至唐代。

（1）先秦至汉代。这段时期是中国古典绘画艺术发展的形成阶段，绘画的方法和技巧还处于探索当中，绘画的主题以追求升天成仙、政治和道德教化为主，作品已有一定的现实性。战国时期，相当多的绘画作品以巫术为题材。从出土的战国时期的绘画作品看，湖南长沙楚墓出土的帛画《人物龙凤图》（图2.6）和《人物御龙图》（图2.7），都以人物升天为题材，反映出楚地当时强盛的巫术之风。



图2.6　湖南长沙楚墓出土的帛画《人物龙凤图》（附彩图）



图2.7　湖南长沙楚墓出土的帛画《人物御龙图》

两汉时期，巫术仍然是绘画的主要内容。很多豪门显贵都在自己的墓室绘有相关图饰，如洛阳出土的西汉卜千秋墓壁画《祥瑞图》（图 2.8），凤凰作为祥瑞之物，体现了当时贵族阶层的巫术观念。

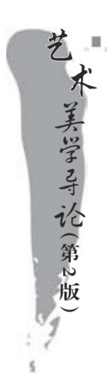


图 2.8　河南洛阳出土的西汉卜千秋墓壁画《祥瑞图》

这类画在东汉墓室壁画中也有发现。长沙汉代墓出土的“T”形旌幡帛画（图 2.9）以引魂升天为主题，结构严谨，分地下、人间、天上三段，重彩华丽，反映出当时人们的原始宗教观念和早期工笔重彩人物画的艺术水准。在汉代流传下来的画像石、画像砖中，也有反映民间的宗教信仰和神话故事的作品。秦汉时期，在宫殿和贵族墓室壁上多绘有壁画，如在咸阳秦宫遗址中就发现有壁画，而据文献记载，汉代皇帝曾多次组织将功臣良将像绘制于壁上，体现出绘画艺术的政治追求。在汉墓壁画和画像石、画像砖等的绘画中还有历史人物和历史故事，以及反映当时生活的门卒属吏、车骑出行、男墓主家居饮宴等新内容，代表着绘画艺术发展的一个方向。

（2）魏晋至唐代。这段时期是中国古典绘画发展的重要时期，这个时期中国人物画走向了成熟，文人士大夫参与绘画，使画家的地位大大上升。从这个时期开始，中国人物画远离了升天成仙的神仙术观念，形成以政治和道德教化为内容的人物画艺术，同时，反映当时的社会生活的作品增多，世俗性题材逐渐成为画家主要的关注对象。另外，绘画与文学的联姻也从这个朝代开始逐渐形成一种风尚。魏晋时期最优秀的画家是顾恺之，他绘有《列女传》《女史箴图》《洛神赋图》（图 2.10）等作品，其作品既有政治和道德说教内容的，也有以情感抒发为目的的，后一类作品具有很强的艺术感染力。唐代绘画代表着中国古典绘画的最高成就，阎立本、吴道子、张萱、周昉等在人物画方面均有重大成就。阎立本的政治题材的人物画和吴道子的宗教人物画正说明这一时期的绘画艺术的古典性。阎立本的创作主要限于重大政治题材，如反映唐太宗会见松赞干布的使节禄东赞答应吐蕃国请求和亲要求这一史实的《步辇图》。吴道子的人物画多取材于佛教和道教故事，其人物形象衣带飘举，富有动感，与仙佛的特殊身份相合，其风格被称为“吴带当风”。而张萱、周昉的题材仅仅限于宫廷生活，仍然不脱离古典绘画的范畴。

中国古典艺术到了唐代，其审美价值属性仍然依附于政治的、宗教的和伦理的内容，但作品所表现出的现实色彩和高超的创造能力，又让这些艺术获得了全新的审美内涵。





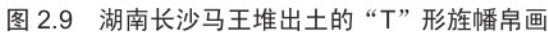

图 2.9　湖南长沙马王堆出土的“T”形旌幡帛画


图 2.10　顾恺之《洛神赋图》

中国古典艺术的另一重要成就是雕塑。中国古典雕塑的突出特点是抽象化、形式化，具有鲜明的象征意味。

3. 雕塑

中国古典雕塑早期的典型代表是青铜器雕塑。古代中国的青铜礼器或者具有象征神秘的天帝的功能，或者具有象征神秘王权的功能，都不离“神秘”这一意义与内涵。由于青铜器并不直接模拟现实生活中的人和物，而是对现实中的人和物进行高度抽象和变形，然后再进行局部的拼合，因此对于中国古代青铜器而言，它的审美特点不在于如何逼真地模仿生活形象，而在于体现出古代中国人对天人关系的独特理解，以及由此派生出的对现实王权的象征作用(图 2.11)。早期天人关系的核心是神与人的关系，因而很多青铜器都有着沟通神与人的神秘功能，是一种做法事的礼器。到了周代，周公制作礼乐，孔子倡导仁义，传统的神本观念逐渐被人本思想所取代。青铜器也逐渐由象征神人关系走向象征世俗王国的政权和礼制。对青铜器来说，虽然也有整体的拟形器，如像鸟、猪、年等形状的，甚至也有人形的，如四川广汉三星堆出土的青铜人像(图 2.12)，但它们都不以逼肖生活原型为出发点，带有强烈的主观化色彩和抽象化、形式化意味，几何形式在古代青铜器的形制很常见，如方形、圆形等，而表面装饰的纹样则以雷纹、云纹、饕餮纹、龙纹等常见，反映出青铜器的塑造与日常人类生活之间比较疏远的距离。

除了青铜器雕塑后，石雕和陶俑也是非常重要的古典雕塑类型。这些雕塑的主题和题材往往兼具神圣和世俗的双重含义，既与巫术观念有关，又具有现实的政治目的，如秦始皇兵马俑(图 2.13)、汉霍去病墓前石雕(图 2.14)等。

中国古典艺术之美，经历了一个从依附于原始的巫术观念、原始宗教再到依附于政治的宏观历史发展历程，因而其审美形态不是纯粹的，而是依附性的；不是优美的，而是偏于崇高的，作品中总是隐藏着某种神秘而让人敬畏的内涵。





图 2.11 后母戊大方鼎上的猛虎食人纹饰（附彩图）



图 2.12 三星堆出土的青铜人像



图 2.13 秦始皇兵马俑



图 2.14 霍去病墓前石雕《马踏匈奴》

二、西方古典艺术之美

西方古典艺术主要指古希腊罗马和中世纪时期的艺术，这种艺术之美也体现出对政治和宗教的依附性，但在其历史发展中，并不像中国古典艺术那样经历了一个逐渐去魅、逐渐世俗化的过程，而是经历了一个曲折发展的过程：先是在对宗教与政治的双重依赖中偏重于对现实政治的依赖，如柏拉图就认为那些模仿的诗人由于不能有利于现实的政治而应从理想国驱除出去；然后进入了漫长的中世纪，一切文化都成为基督教的附庸，艺术自然也不例外。相应地，西方艺术美的原因也经历了一个先从现实的政治和道德那里去寻找到从神和宗教那里去寻找的曲折进程。西方古典艺术的发展为近代艺术的突变积累了条件，从而最终促成了文艺复兴的出现。

西方古典艺术美主体体现在音乐和美术上。

1. 音乐

西方古典音乐的发展经历了古希腊罗马时期和中世纪两大阶段。

古希腊的音乐传统久远，早在公元前 10 世纪，盲人荷马就创作了《伊利亚特》和《奥德赛》，这两部伟大的史诗既是文学作品，也是音乐作品，因为它们需要诗人边弹琴边吟唱。这对后来的希腊音乐影响很大，希腊人的音乐以单音的声乐曲为主，伴奏为合唱服务。这种音乐形式主要应用在祭祀场合。另外，古希腊发达的戏剧艺术也离不开音乐，合唱和乐器伴奏是戏剧的重要组成部分。古罗马的音乐基本上是古希腊的翻版，在规模和娱乐性两方面向前发展了一步，大合唱的演出者可多达数百人，这是古希腊所没有过的，这可能与更加强大的国力有关。音乐在古希腊和古罗马中主要是人格塑造的手段，更多的是为现实的政治服务的。但是，古希腊音乐也有依附于原始宗教的一面。如在春季举行祭典时，有人化装成酒神的伴侣，众人载歌载舞，称颂酒神的功绩，这就是“酒神颂”。在冬季举行祭典时，人们化装成鸟兽，狂欢游行，形成“狂欢者歌舞”。这说明在古希腊是有以祭祀神灵的歌舞存在的。

进入中世纪以后，欧洲古典音乐受基督教影响很明显，中世纪欧洲的音乐从一开始就处于基督教崇拜活动的核心，无数音乐天才为基督教会的活动创作了大量优秀的音乐作品，颂歌、赞美诗、清唱剧以及其他题材多样的宗教音乐，影响了欧洲几个世纪的音乐创作，而教堂也成为城市音乐活动的一个主要场所。在一定意义上可以说，整个西方音乐史就是一部宗教音乐史。在宗教音乐的强势影响下，民间的世俗音乐就显得相当薄弱并且地位低下。

2. 美术

1）绘画

西方古典美术包括绘画、雕塑和建筑三个方面。

西方古典绘画包括古希腊绘画、古罗马绘画和中世纪绘画。古希腊绘画主要指公元前 7—前 6 世纪的古风时期绘制于古希腊陶瓶上的绘画。瓶画先后出现了三种风格：东方风格、黑绘风格、红绘风格。东方风格是指受到埃及和两河流域影响的兽首人身像和植物纹样的瓶画式样；黑绘风格是把主体人物涂成黑色、背景保持陶土的赭色的瓶画式样；红绘风格则是在背景涂上黑色、留下主体部分的赭色并在细部略加勾线的瓶画式样。瓶画作品多取材于古希腊神话故事，线条流畅，红黑色块面对比强烈，代表性作品如《阿喀琉斯与伊阿宋玩骰子》等。瓶画的内容多取材于古希腊神话故事，反映出古希腊人的信仰世界。

古罗马绘画的主要形式是壁画，作品题材广泛，写实技巧有了很大的提高，人物形象具有鲜活的生命力和实在的生活气息。与古希腊瓶画的以线条和平涂的块面造型方法相比，古罗马的绘画具有了可与生活世界近似的多种色彩，同时还学会了以阴影来塑造人物的立体感，从而呈现出与中国古典绘画完全不同的西方绘画形态。在主题和题材上，古罗马绘画呈现出“双轨制”，既有世俗的人生写照，也有宗教性内容，典型作品有古罗马壁画《面包坊老板夫妇像》（图 2.15）、《少女像》等。

中世纪绘画的典型样式是教堂内的各种镶嵌壁画，其内容以基督教人物和世俗统治者

为主，反映出欧洲中世纪政教合一的社会局面。其人物形象的塑造基本上是勾线平涂，只是各色的玻璃片和小石片取代了古希腊罗马时期的颜料和油彩。以这种方法塑造出来的人物形象是类型化的，谈不上鲜活的生命力和现场的生活实感。代表性作品有意大利圣维他尔教堂内的壁画《查士丁尼皇帝和廷臣》（图 2.16）、《皇后提奥多拉和女官》等。



图 2.15　古罗马壁画《面包坊老板夫妇像》

2）雕塑

西方古典雕塑艺术的顶峰是古希腊雕塑，是古希腊人追求和谐美的理想的表现。古希腊人是以现实中人的形态为基础进行美化而获得其雕塑艺术形象的。古希腊雕塑艺术因城邦与神庙建设而繁荣。雅典卫城的雕塑、广场中心的持矛雅典娜铜像、巴特农神庙的山墙、檐壁、陇间壁的浮雕以及厄瑞克忒翁神庙的女像柱、胜利女神像、遍布城邦的优胜运动员和英雄的雕像体现了城市雕塑的政治伦理功能。大体来说古希腊雕塑分为两类：一类是表现神灵的，如表现阿波罗和维纳斯的；另一类则是表现现实生活中的英雄和政治家的，如《拉奥孔》（图 2.17）。男性青年美的最高标准特别体现在阿波罗身上，而女性青年美的典



图 2.16　意大利圣维他尔教堂内的壁画《查士丁尼皇帝和廷臣》



图 2.17　古希腊雕塑《拉奥孔》

型则体现在维纳斯身上，今天保存下来的《米罗的维纳斯》这一雕像具有永恒的魅力。古希腊雕塑艺术之审美魅力来源于它对现实世界中人的理想形态的真切再现，在这种再现中，我们看到了古希腊人的自信心和伟大的创造力，以及他们丰富多彩的情感世界。

3）建筑

西方古典建筑分为两个大的发展阶段：古希腊建筑和中世纪的哥特式建筑。古希腊建筑是西方建筑艺术的源泉，而哥特式建筑对此传统形成很大冲击，从而丰富了西方古典建筑的传统。


图 2.18　古希腊帕特农神庙

古希腊在取得希波战争的胜利后，进入了一个政治上空前团结、经济上全面繁荣、文化艺术全盛的时期，史称“古典时期”。于是，各城邦为了讴歌他们伟大的胜利兴建或重建了众多的神庙、露天剧场、竞技场等建筑。经典之作如雅典卫城、帕特农神庙(图 2.18)、厄瑞克忒翁神庙、埃比道拉斯剧场等。这些建筑摆脱了古埃及建筑的那种对立冲突的“象征”风格，避免了那种过分追求力量象征的规模宏大而离奇的结构特征，而通过精微细致的结构反映着古希腊时期人们的细腻精神，表现出希腊建筑艺术庄严宁静、匀称优美、典雅精致、完美和谐的神韵。古希腊建筑之美介于崇高与优美之间，既挺拔向上，又协调匀称，反映出古希腊人独特的审美观念。古希腊建筑既有宗教的迷狂作为创作的内驱力，又有理性的技术作为保障，从而达到了和谐统一、人神统一的境界。

从中世纪到文艺复兴以前，西方古典建筑的主导是哥特式风格(图 2.19 和图 2.20)。“哥特式”一词本有“怪异”“野蛮”的意思，作为一种新的建筑风格，它打破了古希腊建筑中的和谐与宁静，而呈现出一种强烈的动感与冲突。哥特式建筑的突出特点是强调上帝至高无上的权力，从造型上看，瘦高而尖锐的屋顶在当时尽可能地缩短了人与天国之间的距离，因而让人容易产生向上升腾的心理暗示，其最高境界似乎不再是神人合一，而是自觉到神人之间不可弥合的距离，而这也正是神权压倒人权的反映。这些宗教建筑带给人的感受不同于希腊神庙的豁然开朗，而是一种收敛心神，与外在自然和一般世俗生活绝缘的心灵肃静。因此，哥特式建筑给人带来的审美感受更多的是与冲突有关，因而只可能是崇高而不是优美，是让世俗之人获得痛感的同时产生一种对神的认同和皈依，是在宗教情感主宰下的依附性的审美情感。

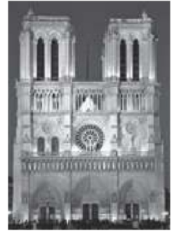

图 2.19　法国巴黎圣母院


图 2.20　意大利米兰大教堂

三、古典艺术美的特点

无论中国还是西方的古典艺术之美，都不具有独立性，而都是为政治、道德教化和宗教服务的。古典艺术美具有如下特点。

（1）古典艺术自身并不是目的，在它之外还有一个更高的目的，它是为这个目的服务的，是达到这个目的的手段。这个外在的目的可以是宗教、政治，也可以是道德。这个特点可概括为他律性。

（2）在审美形态上，古典艺术以崇高为主导，这是因为古典艺术之美是一种依存之美，而非独立之美，美的原因来自于艺术之外的那个特殊的存在或特殊的价值，而对这种特殊的存在或价值的认同往往以对感性的个体自我的否定为条件。这个特点可概括为自我否定性。

（3）古典艺术之美与原始艺术之美相比，毕竟更直接地确证了人的存在、确证了人的情感和价值追求、确证了人的本质。当宗教艺术作为一种艺术而不是纯粹的宗教的载体时，它不仅能让人感到压抑，也能让人感到自我的力量和自由的存在。古典艺术的这一特点使它本身就成为宗教和政治的有益补充，而充当了礼法社会中有益的润滑剂。这个特点可概括为自我肯定性。

既是对人的自我否定，又是对人的自我肯定，在否定人的存在时又肯定了人的某些价值和本质，从而让人在压抑的同时还能获得一种精神的解脱与心灵的净化，这就是古典艺术所给予人的特殊的情感反应，这也是古典艺术美最为特殊的本质规定。

第三节　近代的艺术美

中国从宋代开始就进入艺术史学意义上的近代[①]，而西方则从文艺复兴开始也进入近代，相应地，中西方艺术也进入近代艺术阶段，艺术的审美追求也获得了近代特有的内涵。近代艺术发展的突出特点是艺术自身的完全独立、艺术家人格的独立、艺术商品的独立，这些特点必然导致艺术美以历史上未曾有过的自由与独立形态出现在新的历史舞台。

一、中国近代艺术之美

中国近代艺术最重要的门类是表演艺术和美术。

1. 表演艺术

从宋代开始，中国逐步进入了一个市民化的社会，出现了为市民服务的近代表演艺

① 此处的近代是从中国历史发展的宏观角度着眼的，而不是从政治形态的发展着眼的。从政治形态的变化来确定的中国近代的起点是 1840 年的鸦片战争，而这也是目前中国学术界比较公认的结论。但是，这一中国历史分期法的基础其实是西方文化中心论的表现，是以中国开始接受西方文化的影响为近代的起点的，是对中国历史自宋代以来的市民化进程的忽视。因此我们认为，中国的近代进程应以市民社会的初步形成、以摆脱神权的束缚为起点，而具备这个条件的中国历史时期是宋代，所以本书将宋代当作中国近代文化的起点，这一结论的得出与西方学者将文艺复兴当作近代西方文化的起点的理论基础相当。

术。在宋代表演艺术领域的市民化倾向突出表现在以下两个方面：出现了专门的娱乐场所“瓦肆”“勾栏”，也出现了艺人们自己的行会组织或职业性的演出团体——“社”。这些新的发展动向使得民间音乐和舞蹈空前发达，逐渐超过正统的庙堂之音而成为音乐与舞蹈艺术的主流。

宋代音乐最重要的成就是发源于隋唐而流传到宋代的曲子词，它具有文学性和抒情性，是文学和音乐的统一。曲子词中的曲子直接体现了它的音乐性，而词则与文学性有关，它是一种歌唱艺术形式，曲子词的正宗是以柳永等为代表的婉约词，这派词善于表现文人与市民狭小的个人空间与情感世界，与诗或豪放词的政治与道德价值取向拉开了差距，成为当时的流行歌曲。

元代，更多的文人卷入表演艺术的创作中，从而使得元代的表演艺术空前发达，促成了“元曲”的兴盛。元曲包括杂剧中的曲和作为独立的艺术歌曲的散曲。元杂剧由曲、宾白和科三者组成。曲是核心，是歌唱部分，既可用来叙事，也可用来抒情，还可代他人说话。文人参与元曲的创作，促进了元曲的娱乐性和抒情性。

明清时期的表演艺术由以下几方面组成。

（1）小规模演出的自弹自唱的说唱艺术，以弹词、鼓词和牌子曲为代表。

（2）以“四大声腔”为代表的戏剧表演艺术。“四大声腔”是南戏取代北方的杂剧而成为中国戏剧的主导力量后的结果，它包括海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔，它们都兴起于长江中下游地区，与这个地区自明代以来成为经济和文化中心有关。“四大声腔”中，以昆山腔（又叫昆曲）成就最高，昆曲的代表性剧目有汤显祖的《牡丹亭》、洪昇的《长生殿》、孔尚任的《桃花扇》等。

（3）清代初期兴起的“乱弹”诸腔。18世纪中叶，在由乱弹诸腔组成的花部与以昆腔为代表的雅部的竞争中，花部胜利，而昆曲走向衰落。[①] 花部中的皮黄腔在后来的发展中影响很大，为清末京剧的形成奠定了基础。

（4）独立的器乐艺术。器乐又分独奏和合奏，独奏曲中以琵琶和古琴为多，如著名的《十面埋伏》《平沙落雁》等；合奏如西安鼓、福建南音、流行于江苏地区的“十番鼓”和“十番锣鼓”等，都可以弹出富于变化的节奏。

2. 美术

中国近代美术的主要成就集中在绘画领域，而近代绘画是以山水画和花鸟画的成熟为标志的，这可以追溯到宋代以前的五代十国。尤其是南方的西蜀、南唐两个小朝廷，自上而下的享乐主义倾向催生了山水画和花鸟画的成熟。山水画和花鸟画的成熟使得画家可以自由地表现自己与自然之间和谐的审美关系，而不需受各种外在的价值标准的束缚。而文人参与山水画和花鸟画的创作，使山水画和花鸟画更加自由，在抒情性上更具优势，从而使中国山水画与花鸟画成为真正“有意味的形式”，而不再是对对象世界的简单反映。

从五代到元代是中国近代绘画的形成期。五代和宋代是山水画和花鸟画的成熟时期，

① 刘再生．中国古代音乐史简述［M］．北京：人民音乐出版社，1989：403-404.

而宋代和元代则是文人山水画和文人花鸟画的成熟期。从五代开始，中国绘画就走向了以山水画为主导的时代，因而从这个意义上讲，中国绘画的近代化是与山水画的发展直接联系在一起的。

山水画的完全成熟是以唐末五代的荆浩为标志的，他的作品《匡庐图》（图 2.21）采取全景式构图，创造性地使用了皴法，很好地表现出山石的质感和层次感，开创了北派山水画的传统。而比荆浩稍晚的南唐的董源善于表现眼前常见的江南之景，并发展了披麻皴和点子皴等绘画语言，形成了平淡天真、平远开阔的南方山水画风格，传世名作有《潇湘图》（图 2.22）等。

宋代绘画在官方画院画家创作的院体画取得重要发展的同时，由在野画家创作的文人画也取得历史性的突破。而无论是院体画还是文人画，宋画都不再为政治和宗教服务，而成为独立的艺术样式，这在艺术史上无疑是一个巨大的进步。



图 2.21　荆浩《匡庐图》



图 2.22　董源《潇湘图》（局部）（附彩图）

北宋山水画的最高成就是李成，属于文人画家，但对宋代院体山水画影响很大，他师法自然而风格脱俗，尤善画寒林平远之景，传世作品有《窠石读碑图》《寒林平野图》（图 2.23）等。范宽师法李成而有突破，善写风格雄强的全景山水画，代表作有《溪山行旅图》《雪山萧寺图》（图 2.24）等。

郭熙虽是画院画家，但有很高的文学和哲学修养，善于表现自然山、水、树、石特有的生命活力和人格化内涵，代表作品有《早春图》（图 2.25）、《关山春晓图》等。

米芾以文人身份创作山水画，善于独辟蹊径，以较湿的拖笔横点积染成江南云山之形，饶有情趣，开创了文人画对随意性水墨效果追求的传统。

南宋山水画的代表是“南宋四家”：李唐、刘松年、马远、夏圭。李唐活跃于南

北宋之交，其山水画多取全景构图，较多地带有北宋山水画的印记，如《万壑松风图》（图 2.26）。其他三家都长于留白，在藏与露的矛盾冲突中营造出深邃的意境，对后来文人山水画讲意境、求空灵的审美理想有着重要的启示意义。



图 2.23 李成《寒林平野图》（附彩图）



图 2.24 范宽《雪山萧寺图》



图 2.25 郭熙《早春图》（附彩图）



图 2.26 李唐《万壑松风图》

五代花鸟画以黄筌和徐熙为代表。黄筌善于图写宫苑中的奇禽名花，作品富丽精工、生动传神，流传有《写生珍禽图》（图 2.27）等。徐熙以江南常见的花鸟虫鱼为题材，以水墨为主要手段。二人的风格截然不同，故概括为“黄家富贵、徐熙野逸”。



图 2.27　黄筌《写生珍禽图》

宋代花鸟画的真正领袖是宋徽宗赵佶，虽然在富丽精工方面他的审美追求仍带有皇家的印记，但他对花鸟及山水题材的推重，对诗情画意的结合的鼓励，客观上使他成为宋代绘画近代化的一个标志。宋徽宗在皇帝身份之外，无疑还有一个文人的身份，因而他是中国绘画近代化进程中一位不可忽视的人物。宋代花鸟画在写生传神几近尽善尽美，同时在水墨写意方面也取得了重大突破，“梅、兰、竹、菊”四君子题材就是在苏轼、文同、杨补之等人的推动下而逐渐形成的。

到了元代，近代中国绘画的形式化、主观化的进程进一步深化，而这突出表现在山水画上。“元四家”——黄公望（图 2.28）、倪瓒（图 2.29）、吴镇、王蒙都是山水画大家。黄

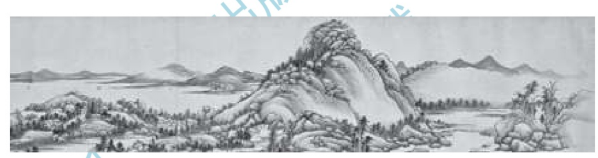


图 2.28　黄公望《富春山居图》（局部）（附彩图）

公望对中国山水画的影响是他创造性地赋予了披麻皴这一造型语言以特有的抒情意味，倪瓒则在其创作中实现了主观“逸气”与空灵的山水境界的有机统一，是山水画主观之意与客观形式完美统一的代表。其他两家也有独创，但对后世的影响不如黄、倪。自元代以后，文人山水画的发展不是受黄公望的影响，就是受倪瓒的影响，但由于后来者几乎很难摆脱这二家的影响，因而从明代开始，中国近代绘画进入相对停滞的时期。

明清两代，与中国绘画近代化进程有关的一个事实是绘画的商品化，这正是绘画完全独立的标志。其实早在唐代就有画家售卖作品的记载，但毕竟只是个案。到了宋代，由于城市商品经济的发展，这一进程有所推进。而元代由于文人失去了生存基础，如倪瓒在破产后就只能靠卖画为生。随着明代以来的资本主义生产关系的萌芽，画家们也逐渐走向市场，不仅职业画家如此，很多文人画家也加入了这一行列，从而使传统的文人画家与“画工”——职业画家之间的差距逐渐消失。明代末年，著名画家董其昌提出的“南北宗”论标举“南宗”


图 2.29　倪瓒《六君子图》


图 2.30　石涛《山水清音图》

除了为自己所偏爱的南派山水画争得主导地位外，客观上也是当时浙派和吴派这两派绘画在书画市场的竞争中的反映。到了清代，大量文人不愿与污浊的政治合作而又要自谋生路，催生了一大批以卖画为生的职业文人画家，如著名的扬州八怪、晚清的海上画派，甚至连“四僧”等标榜离世独立的画家也都有卖画为生的经历。书画家靠出卖自己的作品为生，将自己与市场联系在一起，正反映出近代商品经济与市民社会中艺术家生存方式的重大改变。图 2.30 为石涛的《山水清音图》

20 世纪上半叶，中国近代绘画或者在传统文人画的框架内向前发展，立足于传统而走出创新之路，或者取法西方，从西方绘画中获得营养，以西方的造型方法和绘画理念来改造中国画。同时，西方的油画也在中国获得发展，有一批画家正致力于探索有中国特色的油画艺术风格。所有的这些发展，基本上都是在中国近代市民社会这个框架内进行的，他们的生存状况与明清以来的出卖书画的画家的生存状况没有什么两样，出卖自己的作品而获得社会对自己价值的认同，已成为艺术家日常生活的重要内容。

二、西方近代艺术之美

西方近代艺术始于文艺复兴时期。文艺复兴是指自 14 世纪以来发生于欧洲的思想文化解放运动。文艺复兴的本意是在古典规范的影响下，全面复兴古希腊罗马的艺术和文学，但最终导致的却是整个人类思想文化领域的大解放。其精神核心是人文主义，以尊重人性、人权和人的价值为主导，摒弃基督教神学的贬抑人性、忽视人权和蔑视人的价值的倾向。文艺复兴最先发起于意大利，后来才逐渐扩散到整个欧洲，因此意大利是文艺复兴的中心。西方近代艺术最重要的成就集中体现在音乐和美术上。西方近代艺术之美也如同文艺复兴所追求的以尊重人性、人权和人的价值为内容，以形象化手段全面地确证商业社会中人的本质力量。

1. 音乐

西方近代音乐是伴随着宗教改革运动发展起来的。宗教改革运动是文艺复兴的一个分支。宗教改革改造了原有的宗教音乐，导致音乐对宗教的依赖大大削弱，使音乐独立出来成为一种纯粹的艺术，并具有世俗的享乐性。近代西方音乐中较早淡化宗教内容的是意大

利16世纪的牧歌。这种牧歌曲调吸收了民间音乐元素，歌词则采用彼特拉克和塔索的爱情诗，因而具有强烈的感情色彩和戏剧性效果，与宗教性音乐拉开了距离。同时，意大利逐渐出现了纯器乐作品，进一步淡化了音乐的宗教内涵，在纯粹娱乐和审美方面前进了一步。

17世纪，意大利音乐出现了巴洛克风格，这种风格与正在兴起的歌剧热结合起来，使得歌剧艺术的情感内涵更加丰富。这种歌剧强调演出的娱乐性和华丽的场面，较少宗教色彩。到18世纪，巴洛克音乐迎来了迟到的辉煌，出现了“巴洛克音乐晚期三杰”：法国的D·斯卡拉蒂，其奏鸣曲构思巧妙，长于抒情；德国的亨德尔，他创作了大量的意大利歌剧和器乐曲，其作品处处洋溢着欢乐的基调；德国的巴赫，他在复调艺术上来了一次大总结，其赋格曲是巴洛克时期复调艺术的最高峰。在音乐的抒情性、娱乐性方面他们都有着重大贡献。

18世纪中期，古典主义崛起，巴洛克音乐走向没落。古典主义的杰出代表是海顿和莫扎特，他们完善了古典交响曲的形式，体现出古典主义至善至美的理想。“和谐、对称、自然、纯真以及高度的有序性、彻底的世俗性、超越种族界限的世界主义，这些都成为古典主义的特性表征。”[①] 海顿作品的基调是幽默、愉悦而又充满生命活力；莫扎特作品的基调是天真、亲切，善于从自然美中获取灵感。

比古典主义音乐略晚的是浪漫主义音乐，西方近代音乐也达到了它的最高峰，在世俗化的基础上，浪漫主义进一步强调个人情感的宣泄。属于浪漫主义音乐阵营的有舒伯特、门德尔松、舒曼、肖邦、柏辽兹、李斯特、瓦格纳、勃拉姆斯等音乐家，贝多芬则是这一阵营中最伟大的代表。贝多芬是德国第一个不依附于宫廷或教会的自由作曲家，他的出现比莫扎特只晚了二十年，但在音乐史上却开启了一个新的时代：莫扎特活跃的“18世纪音乐是属于社会的”，而贝多芬活跃的“19世纪音乐是属于个人的”。[②] 贝多芬标志着近代西方音乐甚至是整个人类音乐的最高成就。

2. 美术

西方近代艺术中另一个非常重要的门类是美术。在近代西方美术中，最值得注意的成就是在绘画和雕塑中取得的。

西方近代绘画的发展始于14世纪意大利文艺复兴时期，一直延续到19世纪末。其发展的基本线索是逐渐摆脱宗教神学和政治意识形态的束缚而走向自由而独立的绘画创作，而西方近代绘画的另一重要线索是随着资本主义的发展成熟而导致的绘画商品化。

14—16世纪，欧洲出现了以意大利为中心的文艺复兴绘画，其核心思潮是人文主义。意大利的文艺复兴最早出现在佛罗伦萨，佛罗伦萨画派的创始人是乔托，其“艺术是中世纪与文艺复兴的分水岭，他不仅表现出卓越的绘画技巧，同时也奠定了文艺复兴艺术的现实主义基础”。[③] 从15世纪末到16世纪中叶，意大利文艺复兴进入全盛时期，以罗马画派为代表。罗马画派中有广为人知的文艺复兴三杰：达·芬奇、米开朗琪罗和拉斐尔。达·芬奇有

① 刘经树．简明西方音乐史［M］．北京：人民音乐出版社，1991：56-57.

② 同上：69.

③ 中央美术学院美术史系外国美术史教研室．外国美术简史［M］．北京：高等教育出版社，1990：51.

图 2.31 ［意］达·芬奇《最后的晚餐》（局部）

的作品取自宗教题材，但其人物形象却具有世俗化的意味，如《岩间圣母》歌颂了纯洁的母爱，《最后的晚餐》（图 2.31）则成功地再现出生活中的一个片断，宗教传说中的人物获得了鲜明生动的个性。达·芬奇还直接表现世俗之美，《蒙娜丽莎》就是一幅直接表现世俗女性之美的作品。

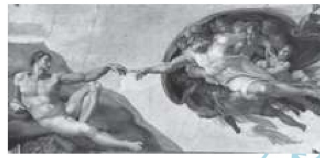


图 2.32 ［意］米开朗琪罗《创世纪》（局部）（附彩图）

“三杰”中米开朗琪罗最富于激情，他善于在作品中揭示悲剧性冲突和崇高精神，给人以强烈的心灵震撼。他的作品《创世纪》（图 2.32）、《最后的审判》人物形象众多，个性鲜明，但几乎都没有笑意。“三杰”中拉斐尔的作品最具亲和力、最让人感到轻松和亲切，他的《雅典学院》（图 2.33）突出表现的是一种和谐的气氛，而其大量的圣母像却是借圣母为题材来歌颂人间伟大的母爱。

17 世纪欧洲出现了巴洛克风格，在佛兰德斯（荷兰从尼德兰独立出去之后余下的尼德兰南部地区）地区，巴洛克风格绘画达到了很高的成就，产生了像鲁本斯、伦勃朗（图 2.34）这样伟大的画家。鲁本斯的作品富有激情，带有很强的世俗化倾向。伦勃朗的作品充满着悲剧气氛，揭示了人与命运之间的冲突。他们的作品直接延续了文艺复兴时期的人文主义。到 18 世纪，西方绘画的中心转移到了法国，洛可可绘画是法国自己形成的一个独立的艺术流派。洛可可绘画的主要代表人物有华多、布歇和弗拉戈纳等，他们擅长以明亮的色彩和细腻的笔调再现当时上流社会生活的时尚，表现了一种轻松愉悦的情调，作为西方近代绘画发展的一个环节，洛可可绘画的意义在于充分强调绘画的娱乐性。



图 2.33 ［意］拉斐尔《雅典学院》（局部）（附彩图）



图 2.34 ［荷］伦勃朗《夜巡》（局部）

19 世纪古典主义登上了法国画坛。古典主义是资产阶级与暂时还比较强大的封建贵族之间达成的妥协在艺术上的反映。古典主义的重要代表人物有大卫和安格尔。大卫的作品有一股英雄主义，在《荷拉斯兄弟的宣誓》（图 2.35）、《苏格拉底之死》等作品中歌颂了古代的英雄，而在《马拉之死》中则以严谨的手法表现出马拉遇难的情景。安格尔将绘画发展得更加典雅精美，在他的作品中，优美的曲线与人物个性达到了完美的统一，从而成为继拉斐尔之后古典美的典范。

图 2.35 ［法］大卫《荷拉斯兄弟的宣誓》

19 世纪法国另一个重要绘画思潮是浪漫主义。浪漫主义绘画的主要代表人物有借里柯和德拉克洛瓦。席里柯的代表作品是《梅杜萨之筏》（图 2.36），这是一件反映现实冲突的巨幅作品，具有强烈的批判精神。德拉克洛瓦是浪漫主义盛期的代表人物，他的《自由引导人民》（图 2.37）体现出浪漫主义重理想、重想象的特点。



图 2.36 ［法］席里柯《梅杜萨之筏》

19 世纪中后期，法国画坛上出现了以库尔贝为代表的批判现实主义。现实主义是以对古典主义和浪漫主义的双重否定的姿态登上历史舞台的，它强调的是真实地反映现实，表现人间万象，这是个人主义在新的历史时期的发展成果。这个时期的现实主义成就还表现在风景画上。对法国枫丹白露森林的小镇巴比松景观进行写生的画家群形成了“巴比松画派”。该画派的代表人物有卢梭、杜比尼等，与这一画派有关的还有著名画家柯罗、米勒。柯罗长于从风景中获取诗意，代表作品有《蒙特芳丹的回忆》（图 2.38）等。米勒则在对勤劳朴实的农民的描绘中表现出自己的价值取向，他的《拾穗》《晚钟》（图 2.39）等作品有着重要的影响。



图 2.37 ［法］德拉克洛瓦《自由引导人民》

19 世纪 60—70 年代，印象主义出现在法国，与现实主义一样，它也反对当时的浪漫主义和古典主义的末流。印象主义注重对外光的研究和表现，以户外写生为主要创作手法，逐渐形成独特的印象主义风格。印象主义是西方绘画进一步独立的重要步骤，画家从此脱离了文学的影响，而更多地注意到绘画语言自身。印象主义的精神领袖是马奈，他是

“最早打破传统的棕褐色调，使画面明亮、有外光新鲜感的画家”[①]，代表作有《床单》《莫奈在船上作画》（图 2.40）等。印象主义的主将是莫奈，其风景画《日出·印象》（图 2.41）



图 2.38 ［法］柯罗《蒙特芳丹的回忆》（局部）

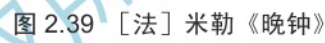


图 2.39 ［法］米勒《晚钟》

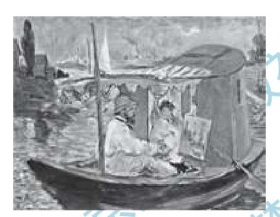


图 2.40 ［法］马奈《莫奈在船上作画》（附彩图）

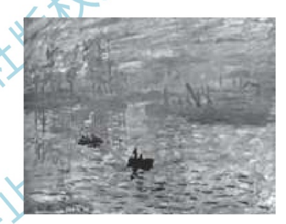


图 2.41 ［法］莫奈《日出·印象》（附彩图）

是使“印象主义”得名的作品，印象主义淡化或模糊了景物的外轮廓线，注重表现光影瞬间的美，消解了此前人类对绘画艺术的赋予。印象主义画家还有西斯莱、毕沙罗、雷诺阿、德加等。

19 世纪末法国出现了后印象主义绘画，开创了主观性绘画传统。“后印象主义”绘画强调抒发自我感受，表现主观情感和情绪，主要代表人物有塞尚、凡·高和高更等。塞尚善于将客观对象转化为几何形体结构，拉开了与客观对象的距离。凡·高作品中扭曲的线条是其战栗的内在精神的外在象征。高更的绘画善于表现自己对生命本源的思考和原始朴野的人类生存状态。

20 世纪初，在西方绘画中出现了以马蒂斯为首的野兽派和以毕加索、布拉克为代表立体派，这两个流派的出现标志着现代主义的确立。绘画中的现代主义，其核心是表现心

① 中央美术学院美术史系外国美术史教研室．外国美术简史［M］．北京：高等教育出版社，1990：177.

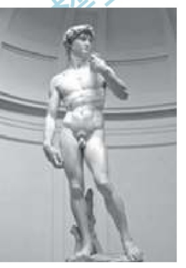
灵的真实，而不是表现外在的真实，其价值不再是从客观物象去寻找，而从物象背后的心灵去寻找。现代主义流派众多，但影响的时间跨度普遍不长。重要的现代主义流派还有：以康定斯基为代表的抽象主义；以蒙德里安为代表的风格主义；以蒙克为代表的表现主义；以杜桑为代表的未来主义和达达主义；以达利、米罗为代表的超现实主义等。

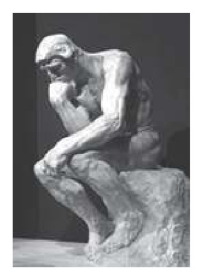
第二次世界之后，美国纽约成了世界绘画艺术的中心。最具特色的美国现代主义艺术流派是抽象表现主义，又叫“纽约画派”或“行动绘画”，其代表人物是波洛克。美国抽象表现主义的发展是美国经济高度发展和民主自由的气氛的产物。抽象表现主义使人们对绘画过程的关注超过了对绘画作品本身的关注，“画家的创作过程才是真正的现实”[1]。这种带有即性表演性质的绘画创作模式倒是与中国的文人画有些相似。

3. 雕塑

西方近代美术在雕塑方面也有重要收获。近代雕塑最杰出的代表是意大利文艺复兴时期米开朗琪罗的创作。米开朗琪罗的雕塑不再像从前那样只是建筑柱子或门口的装饰附属物，或者是教堂、陵墓的附属物，而是独立式的“立体”雕像，雕塑艺术的审美功能得到了充分体现。米开朗琪罗轻视缺乏创造性的自然主义雕塑，而主张充满灵感、富有创造力、富有思想和启迪性的雕塑。他的著名作品《大卫像》（图 2.42），是近代独立雕塑的奠基之作，作品充满了力量感，歌颂了健康的人性，是这个时期人文主义精神的象征。

20 世纪以来，雕塑艺术发生了重大变化，雕塑家们在雕塑材料、雕塑空间和雕塑语言等方面进行了大胆的尝试，颠覆了传统雕塑艺术真善美的观念，把“丑”这一范畴也纳入了艺术的范畴，而且雕塑已不再只是少数人享受的高雅艺术，更多地被安置在公共场所，公众可以在城市公共空间或者是私人空间看到各类雕塑。在众多的雕塑作品中，罗丹的作品最具时代特色，他既是现代主义雕塑最重要的代表，又是古典主义雕塑的终结者。罗丹的作品有三个方面的特征值得我们注意：①其作品大多充满动感，善于揭示人的深刻本质，作品具有思想的象征性，如著名的《思想者》（图 2.43）就是这样一件具有强烈象征性的作品；②罗丹的作品敢于冲破传统主题和题材的束缚，大胆地表现性爱，这些作品体现出人类对幸福和快乐的渴求；③罗丹还善于将生活中的丑转





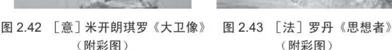


图 2.42 ［意］米开朗琪罗《大卫像》（附彩图）

图 2.43 ［法］罗丹《思想者》（附彩图）

① 邵大箴．西方现代美术思潮［M］．成都：四川美术出版社，1990：298.

化为艺术上的美，实现了雕塑艺术中的美与丑的奇妙统一，如他的作品《欧米哀尔》就将现实生活中丑陋无比的形象转化为一件具有艺术美内涵的优秀雕塑作品。

三、近代艺术美的特点

近代艺术美与人类近代社会的特点直接相关，是近代社会中人的价值追求、本质力量在艺术上的反映。近代艺术美具有如下特点。

（1）近代社会中的艺术家人格是独立的，人身是自由的，他不再依附于某个个体或某个团体，可以自己选择其人生道路和艺术创作之路。同时，艺术创作是独立的，它从政治和宗教中摆脱了出来，艺术自身就构成了自己的目的。这种人格和创作上的独立性决定了近代艺术美的自由性。

（2）近代艺术逐渐由贵族的享受变成了大众的享受，由宗教和政治的附庸变成世俗生活的反映，艺术作品中的形象逐渐由神灵、英雄、帝王、贵族逐渐转化为普通的芸芸众生，同时艺术越来越多地向平民百姓开放，更多的普通人获得了欣赏艺术的机会。这体现出近代艺术美的世俗性。

（3）近代市民艺术以近代商品经济的发展为条件的，在这种社会背景中生活的艺术家必然要受到商品经济的影响，自觉不自觉地将自己的艺术当作是一种商业产品。正是在商业大潮的推动下，艺术家也逐渐走向职业化，艺术家的职业化使其可以不再依赖于某个赞助者或领主，而更加自由地选择自己的创作道路，但这种创作选择的自由又受到了新的约束：商业市场的流行品位。这就是近代艺术美的商业性。

（4）近代艺术的独特存在价值，并不需要从政治、宗教等方面得到体现，而只需要从其娱乐它的欣赏者就得到实现。近代艺术的审美实现，从较高的层次看是审美，而从较低的层次看就是娱乐，因此娱乐性是近代艺术美的又一特殊属性。

第四节　当代的艺术美

“当代”是一个时间概念，它可以指20世纪以来的近一个世纪，也可以仅指到目前为止的近三十年这一时间段。这个概念对于中国和西方也具有不同的含义，对于中国而言，由于20世纪是一个巨变的世纪，因而当代指最近三十年以来的这段时间是比较恰当的。对于西方而言，由于过去的这个世纪并不涉及政治制度的巨变，因而将整个20世纪及新世纪加在一起都算作当代也是可行的。不过作为艺术批评的一个术语，当代一般仅指到目前为止的最近的三十年时间，本书对当代艺术美的研究也采用“当代”的这一含义。这一时间段正好是全球信息化日益加剧、知识高速膨胀的时期，西方很多学者将这一时期看作“后现代”，而中国虽然在有些方面还没有充分现代化，但就信息技术的广泛应用、知识经济的迅速发展来看，也已经进入“后现代”。因此，本节所论的“当代的艺术美”基本上等价于“后现代的艺术美”这个概念，至于在中国学者眼中经常被区分开来的两个概念“近代”与“现代”，在西方学者眼中就是同一个概念——“Modern”。

当代艺术之美所特有的"后现代"内涵，与国际现代主义相对立，而注重尊重本民族的文化传统，同时又继承了现代主义重视最新科学技术成果的特点，而将自己与最新的电子信息技术的发展紧紧地联系在一起，从而在民族自觉和技术自觉上有着与近代艺术之美完全不同的一些特点。

一、中国当代艺术之美

由于现代主义的进程尚未充分展开，又受到兴起的后现代主义的影响，因而中国当代艺术的发展一直介于现代主义与后现代主义两条路线之间。从目前的艺术发展成果来看，中国当代艺术仍处于探索阶段，还没有取得可以与前辈大师创作的杰作相提并论的成果。这里我们仅介绍一下中国当代艺术界在吸收和消化西方后现代主义思潮方面所做出的一些努力。

（1）中国当代艺术的第一个重要发展方向是重新重视自己的民族传统。自"五四"运动以来，国内学术界和艺术界对传统的艺术基本上持深恶痛绝的态度，将具有民族特色的艺术传统当作国家和民族落后挨打的伴生物，从而导致民族艺术发展的传统被人为地割裂。虽然从民主与科学观念传播的早期来看，全盘否定传统这一激进之举能为西方进步观念的传播创造一些便利，但从长远来看，全盘否定传统对中国当代文化的建设造成的后果是非常严重的。当然，由于还缺乏足够的时间距离，我们还不能对这段历史做出准确的评价。但至少就艺术界而言，尊重本民族的艺术传统、挖掘整理和继承传统的艺术遗产中的精华已成为一种共识，而这一思想在国际后现代主义思潮那里找到了理论上的依据。西方后现代主义作为对现代主义的全面反动，是对现代主义的忽视各民族的差异性和对传统的割裂的错误倾向的有力反击。而这一点为正在致力于民族艺术复兴的当代中国艺术家提供了宝贵的思想资源。尊重和继承民族艺术传统的另一个重要的支持力量来源于改革开放以来中国综合国力的迅速增强，随着这种综合国力的增强，当代中国的艺术家也越来越具有民族自信心和自豪感。当代中国艺术家已经不再像自己一百年前的前辈那样认为是中国传统的艺术导致国家的落后挨打，相反，中国艺术家已经认识到传统的艺术是自己的祖先留存下来不多的值得尊重的遗产之一。如当代中国画领军人物贾又福致力于将传统哲学观念与水墨语言结合起来，形成一种极具张力的艺术风格(图 2.44)，代表了当代中国画创新的重要方向。当代中国艺术家已经自觉地意识到艺术传统并不要对落后的国力负责，而艺术也不能承担救国兴亡的重担，但艺术确实能起到增强民族自豪感、振奋民族精神的重大作用。


图 2.44　贾又福《无声的呼唤》

（2）中国当代艺术发展的第二个重要发展方向是注重对西方艺术传统的消化与吸收。直接从本民族艺术传统中获取有益资源是一方面，而从西方艺术传

统中获取资源是当代艺术发展的另一方面。西方艺术传统博大精深，有很多有价值的东西可以借鉴。越来越多的中国艺术家认识到丰富自己的民族艺术传统与借鉴西方艺术资源并不矛盾，相反，二者是可以互补统一的。虽然有些批评家认为当代中国艺术正处于集体“失语”的状态，但恢复民族传统的艺术话语并不意味着必然要与西方的艺术传统隔离开来。对于当代中国艺术家来说，他其实已经不可能摆脱外来艺术的影响，他要思考的问题不是要不要接受外来艺术的影响，而是如何在保持本民族艺术特色的基础上消化外来艺术的影响。事实上，中国艺术历史发展的经验告诉当代中国的艺术家，以开放的心态看待外来艺术的影响，正是自己的艺术传统得以跨越式发展的关键，一个典型的例子是唐代艺术对外来艺术的大胆吸收。当代画家吴冠中善于将西方绘画中的构成语言与中国传统的水墨韵味结合起来，从而开创了令人耳目一新的属于当代的“吴家样”（图2.45），为当代中国艺术家直面西方艺术传统做出了榜样。而反面的例子则是明清两代的封闭自守，艺术的民族传统倒是坚守住了，但却没有发展这个传统，以至于这个传统最终处于失守的境地。



图2.45 吴冠中《昼梦》

（3）中国当代艺术发展的第三个方向是艺术的平民化。艺术的平民化包括艺术家的平民化、艺术品的平民化、艺术创作的平民化、艺术欣赏的平民化。艺术家的平民化意味着艺术家失去了曾经高高在上的地位，变得与常人一样。而另一方面，平民也可以积极参与艺术创作，获得类似于职业艺术家创作所特有的艺术享受。艺术家的平民化与平民拥有越来越多的闲暇时间、社会艺术教育和艺术传播媒介越来越普及有着直接关系。各种传播媒体也在积极关注艺术家的平民化这一倾向，为这一倾向推波助澜，众多的“选秀”节目就是明证。在艺术家平民化的过程中，欣赏者也日益以开放的心态来接受这些曾经“业余”的艺术家，“业余”艺术家在一定程度上更容易引起欣赏者的认同，更容易起到一个榜样的作用，从而形成全民艺术家化的良性循环。

艺术品的平民化主要指艺术作品反映的社会生活内容的平民化，在当代中国，艺术作品所表现的人物形象早已不再是神仙鬼怪、帝王将相，而是普通人，最受欢迎的当代艺术题材是对普通人的生活的反映。

艺术创作的平民化是指越来越多的艺术作品是由普通百姓创作出来的，而不是由专门的艺术家创作出来的，专业的艺术家与业余的爱好者之间的差距越来越小。在当代各种艺术竞赛中，大量的参与者都是业余爱好者，甚至有些比赛专门向业余爱好者开放，而这些比赛并不因为向业余选手敞开而失去其艺术水准，如中央电视台举办的青年歌手电视大赛，曾经是分为业余组和职业组的，但最近一两届以来，比赛不再分职业组和业余组，这并不是对业余选手的不尊重，而恰恰说明了业余爱好者已经具有与职业选手同堂竞技的实力。

艺术欣赏的平民化是指艺术欣赏的主体是普通人，艺术作品的服务对象是普通人，而

不是少数的王公贵族和精神贵族。最新的传播媒体和艺术载体使得艺术欣赏不再有高高的门槛，相反，几乎所有当代中国人都有可能接触到艺术，进而欣赏艺术之美。

（4）当代艺术发展的第四个发展方向是商业化。在传统中国艺术那里，虽然也早就出现了商业化的苗头，但商业化程度却远不如今天。今天的中国艺术已经成为整个商业链条中的一个环节，所有商业社会的特点都被当代中国艺术所分享。在商业化日益加剧的今天，艺术家在很大程度上已经成为商业生产者，在一些传统的艺术领域还有少数艺术家坚持着传统的创作——生产方式，而在更多的情况下，艺术家已经成为商业利益追求者中的一员，他或者身边有一个庞大的包装和策划团队帮助他获得更大的商业利益，或者成为某个专业性很强的娱乐公司的员工，为这个公司赚取商业利润。艺术品也成了典型的商品，它需要持币购买，而不再像传统的一些艺术家那样放在家中自我欣赏或作为礼物送给亲朋好友。而欣赏者在今天中国艺术品的流通环节中成为最后一个重要的环节，也是艺术家和艺术出品人极力争取的对象，但今天的中国艺术欣赏者一般都要为其欣赏艺术付出代价，他们需要购买艺术品然后才能欣赏它。虽然现代最新的传播网络对这种艺术品的商业化造成了重大冲击，但艺术品作为商品这一局面在当代中国还没有根本动摇。需要指出的是，艺术的商业化是一柄双刃剑，它既可能促进艺术的发展，也可能限制艺术的发展，甚至在促进艺术某一方面的发展的同时，又限制了艺术另一方面的发展。

当代中国艺术的这些发展态势，必然影响到当代中国艺术美的形态。简单地说当代中国艺术美的形态是在民族艺术传统和西方艺术传统的双重作用下，在商业化大潮中产生出来的，能确证普通百姓的情感、意志、知识等本质力量的艺术形象，它借助现代传播媒介得以迅速地流传，并不追求永恒的经典性，而具有时尚性和迅速变异性。但是，应该指出的是，当代中国艺术的发展还处于探索阶段，还没有产生出真正能与这个伟大的时代、与历代优秀作品相提并论的伟大作品，这正是当代中国艺术家应该积极努力解决的问题。

二、西方当代艺术之美

西方当代艺术之美最为突出的特点是受后现代思潮的影响。所谓后现代思潮或后现代主义，是指西方国家自 20 世纪 50 年代兴起的一股反抗现代主义的思潮。而现代主义则是指自 19 世纪末 20 世纪初西方社会兴起的一股反思西方现代社会本质和特点，尤其是工业化给人类带来的变化及人的本质的变化的思潮。在艺术上，现代主义注重表现工业社会中人的经验和感受，注重最新科技成果的运用和表现，一般对自己的艺术传统不重视，认为艺术如同科学技术一样是没有国界的，因而将科学技术上的国际主义引入艺术领域。后现代主义作为一股对抗现代主义的思潮，本身仍属于现代主义，是现代主义发展的一个特殊阶段，在注重表现工业社会（后现代主义思想家一般将之称为后工业社会）中人的经验和感受，注重最新科技成果的运用和表现这一点上，后现代主义与现代主义是一致的。但“后现代主义”作为一种理论主张，本身就有自觉地与“现代主义”相区别的用意，这种区别突出地对现代主义认同的其他两方面的反对，一方面，后现代尊重历史传统，提出了历史文脉主义的主张；另一方面，后现代主义并不支持国际主义，而主张尊重各民族的差异性。

后现代主义艺术在西方突出表现在绘画和建筑等造型艺术领域。

1. 绘画

西方后现代主义绘画最早出现在英国，后现代主义绘画是从“波普”(英文“Pop”，“Popular”的简写，意为流行的、大众化的)绘画开始的。英国画家查理·哈弥尔顿的《是什么使今日的家庭变得如此的不一样，如此的有吸引力？》的作品是后现代主义的“波普”艺术的开山之作，但是“波普”艺术形成时尚却是在美国。后现代主义绘画从“达达主义”继承了拼贴和直接利用现成物的创作手法，因此它又被称为集合艺术，而由于它与“达达主义”的关系，因此它又被称为“新达达主义”。波普艺术所利用的现成物是与大众文化传播媒介直接联系在一起的：“它们是机械的、大量生产的、广为流行的，是低成本的，是借助于大众传播工具(电视、报纸、印刷物)的力量普及的。”① 美国本土最典型的“波普”派画家是沃霍、利希滕斯坦等，前者的代表作有《绿色可口可乐瓶》，作品内容是七排可口可乐瓶，就像是一个广告招贴画，没有深刻的寓意，这种无深度的绘画正是后现代都市绘画的一个特点；后者创作了《结婚戒指》，借鉴漫画的手法将人物的想法用文字的形式反映出来，反映出生活的一个片断。

继“波普”绘画之后，20世纪60年代中期美国出现了“欧普”(“Optical”的音译，意为光学的)绘画——光效应艺术。“欧普”绘画特别注重从视觉的错觉和幻觉角度表现对象，作品并无现实内容，仅仅传达一种特殊的视觉经验(视错觉和幻觉)，代表人物有艾伯斯和瓦沙罗。与波普艺术一样，欧普艺术也是没有深度寓意的，而这正迎合了普通市民的欣赏需要。

20世纪60年代，美国还产生了超级写实主义，它源自波普绘画，继承了波普绘画的无深度寓意的特点，这类作品往往是画家不带任何感情色彩的创作产物，强调一种纯客观性，代表画家有艾斯帝斯、史札特等。

到了20世纪80年代，欧美国家产生了“新表现派”，被认为是“对欧洲及美国20世纪60年代至70年代艺术中欠缺感情的冷漠表现的一种反抗，画面洋溢着热烈的激情，充沛的生命活力，甚至达到粗暴情绪的煽动性与攻击性”②。这股思潮在德国以巴塞利兹、科伯林等人为代表，在美国则以沙勒、施拿柏、加内等为代表画家。这股绘画潮流的出现，说明了后现代主义绘画对传统的认同与回归。

2. 建筑

西方后现代主义艺术的另一个重要领域是建筑。后现代主义建筑是20世纪60年代以来在美国和西欧出现的一种反对或修正现代主义建筑的设计思潮的产物。1966年，美国建筑师文丘里出版的《建筑的复杂性与矛盾性》成为后现代主义最早的宣言。后现代主义建筑针对现代主义建筑的“少就是多”的设计思想而提出了“少就是乏味”这一新的创作理念，强调多元的建筑元素的整合，而不再只是从属于某一风格，更不是简单地认同现代主义建筑的简洁、实用风格。后现代主义建筑以对现代主义建筑的批判者姿态登上历史舞台，如现代主义建筑强调纯净，后现代主义建筑则力求杂多；现代主义主张理性，后现

① 邵大箴．西方现代美术思潮［M］．成都：四川美术出版社，1990：305.

② 何政广．写给大家的欧美现代美术史［M］．长沙：湖南美术出版社，2005：192.

代主义则强调感性，在艺术性上后现代主义建筑由于淡化了功能而有可能获得形式创造上的突破，而这也必然以感性化的形态出现；现代主义建筑主张标准化，后现代主义建筑则强调差异化；现代主义强调房屋是居住的机器，忽视建筑艺术的人文精神，后现代主义主张建筑是思想的容器，是人类生活的精神家园。后现代主义的理论表现在其实践上，往往容易就具有形式独特、不规范、注重装饰、综合历史上的各种风格等特点。这些特点曾被后现代主义的另一理论代表斯特恩概括为：即文脉主义(Contextualism)、引喻主义(Allusionism)和装饰主义(Arnamentation)。

后现代主义建筑作品很多，较著名的如英国建筑师皮阿诺和罗杰斯设计的1976年在巴黎建成的蓬皮杜国家艺术与文化中心(图2.46)，全部管道都裸露在建筑外面，反映出设计师对传统的和谐、统一的建筑理念的大胆挑战。再如盖里在20世纪90年代末完成的毕尔巴鄂-古根海姆博物馆(图2.47)，造型夸张奇特，反映出后现代主义的建筑师对空间构成的独特理解。又如贝聿铭设计的法国巴黎卢浮宫金字塔，以玻璃为材料建成一个巨大的金字塔，体现出设计师对古代埃及金字塔形式的创造性移植，而这正是历史文脉主义的表现。



图2.46 法国巴黎蓬皮杜国家艺术与文化中心



图2.47 西班牙毕尔巴鄂-古根海姆博物馆

西方后现代主义艺术为艺术增加了新的元素，体现出艺术家们多元化的探索与努力，既与现代主义的艺术拉开了差距，也与更为传统的西方古典艺术拉开了距离。西方后现代主义艺术带有鲜明的时代特点，反映出西方人文主义的最新发展成果。西方后现代主义影响下的艺术美是建立在发达的社会经济条件基础之上的，以现代科学技术条件下的全新工具材料和形式结构实现的对西方当代人的本质力量的全面确证的艺术形象世界，是当代西方人最新的审美经验的浓缩。

三、当代艺术美的特点

当代艺术美具有如下4个特点。

(1) 在传播手段和传达手段上，当代艺术美直接与最新的科学技术成果相联系，是新科技成果的重要应用领域。当代艺术美的一个重要内容就是应用高技术手段所达到的对人的最新文明、人的最新本质力量的确证。这也就要求当代艺术家必须善于利用各种最新的科技成果，比如新的化学材料、新的传播手段、新的设计工具等。这是当代艺术美的高科技性。

（2）在创作手法上，当代艺术大量地运用各种现成材料，自由地拼贴成符合艺术家意图的形象，艺术美的原创性不再是每个局部都必须是自己创造出来的，而是对各种艺术史上曾有过的元素自由地进行组合。创意是新的，而局部或个别的形象则往往让人感到似曾相识，而这种新的创作方法无疑得益于现代科技，而这也使得业余创作与专业创作之间的距离大大缩小了。可以说，艺术家们曾经引以为豪的技术在当代艺术美中不再是一个关键性的条件，相反，其中的创意却是至关重要的。这一点可概括为非技术性。

（3）在要传达的意义上，当代艺术更强调其娱乐性，而不强调其所承载的深刻内涵或价值追求。这固然会导致当代艺术内容上的平面化，但从另一方面却为欣赏者理解这种新艺术提供了更多的可能性，这也使现代艺术的主体在很大程度上不再是艺术家，而是欣赏者。这一点可称为无意义性。

（4）当代艺术美的另一个突出特点是艺术与非艺术之间、艺术家与非艺术家之间的界限大大削弱。在艺术从业人员大量增加、艺术品趋于泛滥的同时，非艺术家的艺术素养越来越高，而另一方面，原有的非艺术或实用艺术领域的艺术性却在不断增加，两者相互作用导致当代艺术美的形态更加平淡，更加生活化。艺术在泛化的同时也让自身面临着解体的危险，当代艺术到底应该如何发展，现在还没有答案，但当代艺术的另一个特点却是清楚的：非艺术性或非艺术化。

此外，当代艺术还具备本书前面对中国当代艺术美的特点分析中的一些内容，如平民化、商业化等。总之，当代艺术美是一种前所未有的艺术美的形态，是对当代人的生活经验和本质力量的确证，也必然带上鲜明的当代特色。

思　考　题

1. 原始的艺术美的特点有哪些？
2. 古典的艺术美的特点有哪些？
3. 近代的艺术美的特点有哪些？
4. 当代的艺术美的特点有哪些？

第三章　艺术美的本质

艺术美的本质问题，是艺术美学的一个核心问题，是全面、准确理解艺术美的基本规律的一个关键。从字面上看，艺术美是由艺术与美两个词构成的，这就决定了艺术美与艺术和美这两个概念有着不可分割的联系。简单地说，艺术美就是艺术创作和艺术欣赏活动中表现出的美，但如果对艺术和美这两个概念没有正确的认识，那么艺术中的美这一定义根本就无助于我们理解艺术美到底是怎样的，因此，我们只有在了解了美的本质、艺术的本质之后再来理解艺术美，才能形成对艺术美清晰的了解。

第一节　美 的 本 质

美的本质不是指具体的美的现象，而是在当代生活中这些美的现象背后的、共同的使具体事物具有美的价值的原因。美的原因有历史的、社会的原因，这个问题属于美的根源的研究内容，本书不拟展开这一问题，因为唯物史观已经较好地解决了这一问题：劳动创造了美。而对当下具体的审美活动中的美的成因的分析，却是本书研究美的本质的一个突破口，可以说美的现实成因与美的本质是两个相互包含的、等值的问题，解决了现实的、具体的美的成因问题，也就解决了美的本质问题。

在美的本质的探求中，美学作为哲学性质的学科，需要我们对美学史上一些重要的解决美的本质问题的线索做一个简单的梳理，了解前人思考问题的角度，吸纳前人成功的概念或命题，然后再进入对美的本质的研究。在对美本质问题的研究中，我们既要了解美的基础性的本质，更要深入理解美的价值本质。美的本质核心是其价值性，揭示审美价值的内涵而非简单地说美就是审美、美的价值就是审美价值、美的对象就是美等无意义的话题，是本节要达到的一个目标。

一、解决美的本质问题的途径

对美的本质的研究一直以来是美学中的最基本、最重要的一个问题，历史上不同时期的美学家对此问题从不同角度做出了自己的解答，这些不同的观点，根据他们对主、客体及精神与物质等要素的强调的侧重点不同而可以归入不同的类型，主要类型有客观物质说、主观精神说、主客关系说、客观精神说。

1. 客观物质说

客观物质说强调美的本质在于客观物质本身，它是物质的一种客观属性，如表面的材质、光洁度、对象的形态、数量关系、比例等，属于这一派观点中的最突出的表现有两种，一种是将对象某种具体的特点当作是美的原因，如“黄金分割比”，这是古希腊思想

家毕达哥拉斯及其学派的观点。他们认为，美的存在与黄金分割比直接相关，在美的事物背后总能找出黄金分割比，所谓黄金分割比就是 1∶0.618 这一固定的数量关系。这一派观点可能主要受当时建筑和雕塑艺术实践的影响。又如英国画家荷迦斯认为在所有线条中曲线最美，而在所有曲线中蛇形线又最美，也是这一观点的具体化。另一种观点则是从比较抽象的层面来理解美的本质，代表性观点是典型说，这是一种受认识论支配并来源于西方写实性艺术传统的美本质观，认识论中任何一个对象都是一般与个别的统一以及艺术的本质就是对社会生活的认识这类观点被移用到美学中，因而美也被认为是一般与个别、个性与共性的统一，而这种统一就是所谓典型，包括典型环境和典型人物。这一派美学并不讳言美与真是同一回事，但也正是这一立场让人感到疑惑：既然美与真是同一回事，那么美这一概念的提出有何意义呢？一些机械唯物主义者很赞同这一观点，有些客观唯心主义者(如黑格尔)也认同这一观点，不过黑格尔所说的共性一般不是现实意义上的，而是神学意义上的，其最终指向是神，但在实际论述中，黑格尔的观点经常让人觉得他是在对现实具体事物之美进行分析，因而他的观点与客观物质说是有联系的。

在中国古代美学中，从对象的组合关系来理解的“和”也可看作是一种特殊的客观物质的美本质观，但这种观点在中国传统美学中不占主导地位。在中国当代美学中，蔡仪是典型论最坚定的支持者，他认为任何能让人看到某一类事物的最本质的特点的个别的事物就是典型，也就是美。这派观点的合理之处在于看到了美离不开感性存在这一事实，但在解答美如何与一般的客观物质对象区分开来、美如何与真区分开来、美的存在的意义何在等问题时，显得无能为力。

2. 主观精神说

主观精神说强调美的本质在于人的主观精神的活动，是特殊的精神运动如直觉、冲动、愉悦、情感等导致了美的产生，这一派观点看到了美离不开人的心灵的参与这一点，认为美总是与特定的心理反应联系在一起的，但是在回答到底是哪些或哪种心理反应导致审美的产生这一问题时，主观论者内部往往又各持己见，如英国经验主义者普遍认为美与快感有关，但他们没有能很好地区分一般的生理快感与美感；德国古典哲学家康德也承认美与快感有关，但他将判断引入了审美，认为美的本质与一种判断在先的快感有关，在美学史上是一个重大突破。康德的另一贡献在于继承了英国经验主义者博克的美与功利无关这一观点并加以发挥，从而强化了美本质观中一个共识：美是非功利的。在主观精神派美本质观中，还有诸如弗洛伊德的潜意识说、克罗齐的表现说、尼采的生命冲动说等不同表现。

在中国古代美学中，注重从心理和谐、身心和谐的角度来理解“和”的美学观与西方美学的这条线索相当，但中国美学的这一研究路线没有像西方美学那样走向实验研究，而成为形而上学的理论建构的一个起点。在当代中国美学中，主观的美本质观的代表是高尔泰，他直言不讳地承认美就是一种观念。主观精神派美学的问题在于强调美的客观根源方面有所欠缺，并且往往不能区分美与美感，另外在对何种心理反应所对应的对象才是美这一派观点也有些莫衷一是，但从美学史的总体来看，这一派美本质观离美的本质问题的解答尤其是对审美心理的研究大大前进了一步，像我们今天审美心理学的一些重要命题如非

功利的审美态度、审美距离、审美情感等内容，都是这一派美学的积极成果。

3. 主客关系说

主客关系说强调美的本质在于它是主客观的统一，美是一种联系着主观与客观的一种关系属性，而不仅是一种物质的客观属性，也不仅是一种主观的精神反应。美学史上只要不走极端的美学家都会持这种美本质观，这种观点一方面看到了美与对象的特定的形式组合有关或某些特定的形式组合更容易引起人的美感，同时它也看到了美的现实生成与人的主观心理反应有关，离开特定的心理反应，美也是不存在的。

早在古希腊时期，著名哲学家亚里士多德就认为美与一定对象的组合形式有关，但他同时也认为美总是能引起一定的愉悦的。关系说的突出代表是法国启蒙运动的哲学家狄德罗，他明确提出美在关系这一观点，并试图折衷当时的主观派和客观派美学，他认为有一种关系到人的美，还有一种对象自身所固有的美。关系到人的美的提出在美学史上是一个大的贡献，它看到了美离不开人这一基本事实。美中不足的是狄德罗对相对美这一概念还缺乏足够的自信心，其理论上的折衷性也影响到他这一理论的纯粹性。德国古典美学的康德、黑格尔都持有与关系说相当的观点，康德认为美是一个合目的性的表象，合目的性就是因果性，也就是说美是主观见之于客观的一种因果性的对象，美的本质就在于它的关系性。黑格尔所说的美是理念的感性显现，由于“理念”也可以是主观性的，因此理念的感性显现就是主观精神在客观对象上的显现，美也就是这一显现所维系着的主客关系，而不是其中的任何一方面。马克思继承了前人的合理内涵，在美的本质问题上暗示我们美是一个关系性存在，它既离不开能欣赏美的感官与心灵，也离不开对象本身的特点，与认识论上的唯物主义倾向不同，在并未得到充分展开的马克思美学中，我们看到了他的美本质观是偏重于主观的关系论：美虽然以对象的感性存在为基础，但将美的感性存在与一般感性存在区分开来的却是对象所引起的人的自我确证，而自我确证正是一个心理的过程。中国传统美学中，注重从心物关系来理解美的本质的都可认为是属于关系论的美本质观的。在当代中国，关系论是占主导地位的美本质观，像朱光潜、李泽厚、蒋孔阳等美学家都是持主、客关系说的。美在主客观的关系这一派观点看到了人在审美活动中的能动作用，兼顾了主观说与客观说的优点，但在揭示审美关系的内涵上还有待进一步完善。

4. 客观精神说

客观精神说强调的是美的本质不在于现实的人和物，而在于一种人和现实事物之外的抽象的客观精神，这种客观精神在西方文化中就是神和上帝，而在中国则是神、道、天。西方文化特有的宗教色彩，使得其美本质观也经常与宗教信仰的对象——神和上帝联系在一起。早在古希腊时期，柏拉图就提出了“理念说”，它既是一种对世界的本质和根源的理论阐述，也是一种美本质观。他认为世界的本质是理念，其实就是神，同样美的本质也是理念，也就是神。世俗生活中的人与周围事物一样都是理念的现实化、具体化，但人之所以能获得审美享受是因为他还分享了神性，他的前世就是神，他虽然不及神的大德大能，但与无生命、无智慧之物还是不同的，因此他能在某种特殊机缘中突然顿悟自己的前世，认识到世界的本质和根源就在于神这一事实，从而获得精神性的审美愉悦，因此美的本质不在于某种物的固有属性，而在于它分享了神性，神性就是美的本质。

在西方文明由基督教占主导地位之后，神(Gods)转化为上帝(God)，美的本质和根源相应地就由神转化为上帝，欧洲中世纪神学家圣奥古斯丁和圣托马斯·阿奎那都认为上帝的美才是最真实的美，上帝是美的原因，一切感性事物之美如果不能引导人们通往上帝之美的话，那么这种美要么就是虚假的，要么就是有害的。

在中国，在周代以前的宗教信仰中，由于神被认为是世界的根源和根据，因此刚刚处于萌芽状态的美也被认为是神的大德大能的显现。但是这种情况随着先秦儒家的崛起而解体，儒家将具体的神转化为抽象的天命，以一些历史伟人为主题的作品被认为与沟通天人的作品具有同等重要的地位。在后来中国人的观念中，神虽然仍然存在，但对美不产生任何影响，但最高的美却与一种抽象的精神——天、道等直接相关。能暗示或能让人体验到天与道的存在的美才是最高的美。但是与西方的神学美本质观不同的是，中国古代美学并不因为推崇超越之美而否定世俗之美，感性之美在世俗生活中仍占有重要地位，其合理性也被广泛承认，从这个意义上讲，中国古代的客观精神的美本质观与其他美本质观并非水火不相容，而是一种相互补充的关系。客观精神的美本质观看到了美与一种超越性存在的关系，赋予美重大的历史使命，反映出美在人类生活中的重要价值，但是，西方的神学美学却导致了世俗之美不被承认，这就极大地限制了审美的发展，而对这一事实的不满，在一定程度上构成了文艺复兴的成因。中国的客观精神美本质观至今有着旺盛的生命力，在建设有中国特色的美学事业中正在被认为是一个最重要的传统美学资源而得到充分重视。从宗白华到叶朗、陈望衡、朱立元等新一代美学家都致力于从这一路线探索新的美学建构之路，并取得了较大成果。

古今中外的所有美本质观都不可能逃脱这四类观点，当然，有的美学家在自己的理论阐述中可能会非常自觉地捍卫其中的一种观点，而有的美学家则可能在其中的两三种观点之间动摇不定，但他们都为美的本质问题的求解做出了自己的贡献，值得我们重视。

二、美的基础本质：对象化的形象

当代中国美学在对美的基础本质的认识上，基本达成了一致，认为美是一个对象化的形象，是人——主体的本质力量的对象化。因此我们有必要先了解对象化的主体，然后再了解对象化及美的直接存在——形象。

简单地说，主体就是具有理性与非理性的统一体的人。人类在很长的历史时期内，将“主体”看作是与动物相区别的人称之为人的独特本质，对此的自觉的理论探讨从古希腊时期和中国先秦时期就已经开始了。当时的思想家们就已经清楚地意识到人是理性的动物。到了近代，以康德为代表的理性主义思想家在理性的内涵和外延上有了进一步的认识。根据康德的观点，人的主体结构可以分为三个部分：知、情、意。知是知识，是人的认识能力的体现，其追求的价值目标是真。情是情感，是人的情感能力的体现，其追求的价值目标是美；善是意志，是人的意志品质的体现，其追求的价值目标是善。主体的三分结构决定了主体的三种价值追求目标，因此人与其他动物的区别就在于，在感性的生命需要之外他还有自觉的精神需要，与这些价值目标相适应的主体能力是其他动物根本不具备的。康德对知、情、意的划分和强调，可以说集传统理性主义哲学之大成。今天，在我们

注重从理性角度来理解人的本质的时候，基本上沿用的是康德的观点。

与理性主义突出强调的是人与动物相区别的精神内容不同，现代非理性主义哲学突出强调人的非理性的一面。其实早在两千多年以前，人们就发现人在理性之外还有非理性，但这种非理性经常被认为是一种动物性而被否定和压抑。只有到了现代，非理性才堂而皇之地也被认为是人的主体结构中的重要内容。人之所以为人不仅因为他是理性的动物，而且因为他是非理性的动物，如构成情感的基础的情绪、构成意识的基础的潜意识、被压抑的冲动等都是人之所以为人的本质，这些可能与动物性是相通的，但也是人的本质的重要内容。因为事实上没有潜意识、冲动、情绪、想象的人是不存在的，这些属于人的心理结构中的基础性内容，正是那些难以用理性解释的人类行为的深层原因。

马克思对于主体有一个深刻的理解：人是对象性的人，其主体性是在与对象的各种关系中得到显现的，因而人或主体的本质就不是抽象的存在，而是以一种对象性存在，这一点对于我们理解人或主体的本质很有帮助。马克思说："人以一种全面的方式，就是说，作为一个总体的人，占有自己的全面的本质。人对世界的任何一种关系——视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉、思维、直观、情感、愿望、活动、爱，等等，他的个体的一切器官，正像在形式上直接是社会器官的那些器官一样，是通过自己同对象的关系而对对象的占有，对人的现实的占有；这些器官同对象的关系，是人的现实的实现(因此，正像人的本质规定和活动是多种多样的一样，人的现实也是多种多样的)，是人的能动和人的受动，因为按人的方式来理解的受动，是人的一种自我享受。"[①] 在马克思看来，一切属于人的本质的活动都是有对象的，人的本质是在与对象建立关系的过程中实现的。同时，马克思在理解人的本质上也没有刻意去区分理性与非理性，只要是人的现实的活动，就一定对应着一种属于人的内在的本质。

从马克思的论述不难看出，一切人的本质都不是抽象存在着的，而必然要与对象建立起一种与特定的人的本质力量相对应的关系或活动。这种人以其本质力量而与对应着的对象建立关系的过程就是对象化。对象化是指人的本质力量作用于对象上面，使对象打上人的烙印，使人的本质在对象中得到实现，是对人与对象的各种关系的概括。对象化既使对象摆脱了独立于人的自在状态，也使主体摆脱了无对象的空洞状态。"对象化"虽是一个抽象的哲学术语，但其内容却非常实在，牵涉到我们日常生活的方方面面。由于主体或人的本质力量可区分为理性和非理性两方面，因此人的对象化也可以分为理性本质的对象化和非理性本质的对象化，因此对象化是一个外延非常广的概念，除了人类的生理活动之外的几乎所有的人类活动都在对象化之列，对对象的占有、利用、改造、认识、情感交流等都属于对象化的内容。

对象化可以分为不同的种类：以对象化的根源——不同的人的本质力量为标志来划分，对象化可相应分为认识、情感交流、道德实践和功利性物质实践三种类型，它们追求的是真、爱和美、善这些价值目标。以对象化的对象的形态为标志，它又可以分为虚幻的

① [德]马克思. 1844年经济学哲学手稿[M]. 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局，译. 北京：人民出版社，2000：85.

对象化和现实的对象化两类，虚幻的对象化主要指想象，而现实的对象化则指面对现实的对象时所采取的活动。现实的对象化可以发展为虚幻的对象化，虚幻的对象化也可以发展为现实的对象化。另外，有的对象化的对象的形态是非常具体可感的，如认识和实践；而有的对象化的对象则是朦胧的，如潜意识的流动，就难以用言语把握，也难以变成具体的形象。

审美活动首先是一个对象化活动，是人的各种本质力量展开其自身的过程，这其中有感知对象这一认识的对象化形式，也有想象这种虚幻的对象化形式，还包括主客体的情感交流的对象化形式。在过去的美学中，这三种对象化形式都被美学家们充分强调过，并有大量的美学家试图从对象化的角度来给美的本质下定义，如注重对象的感性物质属性的美学家注意从感知这一层面来理解美的本质，注重主观精神状态的美学家喜欢从快感的角度来理解美的本质，强调美是一种关系属性的可能比较容易看到美的想象性本质。确实这三种对象化方式构成了审美的必经环节，但孤立的某个环节是无法构成审美的，而且即使是这三个环节叠加起来，仍然不能构成一个完整的审美过程，其中还缺乏一个将这些环节贯穿起来的关键性环节，我们认为这个环节就是自我确证。

在审美对象化中，虽然也有可能要涉及对象的精神实质和事物的本质，但更重要的是与对象的形象打交道，人是在建构对象的形象的基础上建立起与对象的审美关系的。形象是对象的感性显现形态呈现在我们的感官和心灵中的结果。形象可分为三种：感知形象、记忆形象和想象形象。感知形象来源于感知，在西方美学和心理学中，经常用的“表象”这一概念的内涵就是对物感知所获的形象。表象是知觉的产物，是各种感觉经验的综合，表象构成了形象的基础。因此形象是一个包含着对对象的多种感觉经验的综合体，就审美而言，对审美形象影响最大的感觉器官是视觉和听觉，这两种感觉也被人称为“审美感官”。之所以这两种感官所获印象在审美中特别重要是因为这两种感官被认为是不带功利性的，它们往往能摆脱感性欲望的束缚而进入比较自由的状态。记忆形象也来源于感知，是对感知形象形成的记忆和储备，是进一步想象的基础。

想象是形成形象的另一个重要心理因素，想象的结果是想象形象。如果说在感知中特定的感官使得对象有可能体现出一些人的自由的话，那么在接下来对这些感知形象的想象加工中，对象的这种非功利的内涵应该作为审美的条件而得到强化，否则审美就无法进行。想象虽然看似天马行空，无所拘束，但实际上它与人的生活经验直接相关，人的生活经验中的种种记忆表象为想象提供了素材，没有对形象的记忆，也就没有想象。

我国著名美学家朱光潜先生早在20世纪30年代就认为，审美是一种专注于事物形象的直觉，“形象属物而却不完全属于物，因为无我即无由见出形象；直觉属我却又不完全属于我，因为无物则直觉无从活动”[①]。实际上无论是直觉还是形象都是主客观的统一。朱光潜举了人们欣赏松树的这个例子来进行说明，从欣赏者的角度，松树的形象并不是天生自在的，而是每个人凭着人情创造出来的。但从松树这一角度，离开客观自在的松树也不能进行审美创造，松树之所以被人欣赏，是因为它有着创造成美的可能性。所以松树这一

① 朱光潜．朱光潜全集(第2卷)[M]．合肥：安徽教育出版社，1987：44.

形象的产生，既有欣赏者的贡献，也有松树自己的贡献。朱光潜认为，客观的“物”本身可叫作“物甲”，但它还只是“美的条件”而不是“美”，与美直接有关的是“物的形象”，物的形象也可叫作“物乙”。“‘物的形象’不同于‘感觉印象’和‘表象’。‘表象’是物的模样的直接反映，而物的形象（艺术意义的）则是根据‘表象’来加工的结果。”① 形象在它具有了审美意义后就不再是感知意义上的表象，而是一种创造性的形象了，因此审美中的形象就是不是物本身，也不是对物的直接反映的感知表象，而是一种创造性的形象，在这种形象身上，凝聚着主客体的统一。

对象化对于美的意义就在于它为审美活动提供了一个对象，为审美活动下一个环节的展开创造了条件。从最粗浅的意义上说，美就是对象化的形象，但这一定义还过于宽泛，不能准确揭示美的内涵，其所涉及的外延可以说无边无际，这与我们的审美实际是不相符的。显然还有必要为对象化形象增加新的内涵，才能获得准确的美的本质定义。

三、美的价值本质之一：激活主体的非功利态度

在了解美的基础本质是主客体关系之后，我们还有必要进一步揭示美的深层本质。美的深层本质是其价值性，简而言之，是审美价值，但如果停留于此，意义不大。我们试图向前一步，进一步将审美价值分解为两个方面：激活主体的非功利态度这一特殊价值和引起自我确证这一特殊价值。这两重价值非常重要，但在日常生活中却要么被遗忘，要么难以实现，从而经常不被正面论述。

非功利态度既是审美的重要条件，也是美对于人生的重要价值体现。

审美最重要的主体条件是非功利性的态度，美的非功利性其实是指审美主体的非功利性态度，正是这种非功利性态度构成了美的必要条件。美就是这种非功利性的主体在对对象进行创造性转化之后所获得的一种价值属性，它与主体的非功利性态度直接相关。

人生在世，在面对对象的时候，有各种不同的态度，有功利性的、有认识性的，也有非功利性的。对于功利性与认识性的态度，人类思想史有足够的强调，而且很早就形成共识，这两种态度对于人类文明的进步来说非常重要。但对于审美所需要的非功利态度，人类的认识与对其的强调则相对较晚，这与审美作为一种闲暇性活动较晚出现在人类社会有关。人类活动总是先解决衣、食、住等实际问题，总是从这些方面去衡量对象的价值，从而形成优先性的功利与认识的态度。随着人类社会的发展，有了剩余产品，有了社会分工，社会中有成员可以拥有自由支配的时间，他对于人生的理解可能产生新的可能性，在其面对周围的对象时，他可能会想到自己作为一个自由的主体，是与那些终日忙忙碌碌的人不同的特殊存在，别人是在为基本的生计而劳动，而自己对于周围世界则有一种更自由、更轻松的态度。当这种态度与某个特殊的对象结合时，原始的审美活动就产生了。

所以，从人类的宏观历史进程来看，非功利态度最先出现在社会的上层，只有他们才拥有足够的闲暇时间。我们今天有时还说审美与艺术是一件奢侈之事，反映的是审美最先发生于社会的上层，他们拥有时间和物质条件上的奢侈享受的可能性也包括审美享受的可

① 朱光潜．朱光潜全集（第5卷）［M］．合肥：安徽教育出版社，1989：79.

能性这一历史事实。而在今天，作为常人的审美活动所需要的“奢侈”，首先体现在他从事的审美活动不是生活物资的获得活动，他的活动已经超出了生活的必要劳动的范畴。其次，体现在他在时间上有足够多的闲暇，从而可以自由地面对当前的对象。最后，这种“奢侈”还体现在审美需要耗费社会资源，需要审美主体或审美活动的组织者在经济上有一定的承受能力，他拥有自由支配物质财富的条件与能力，拥有审美活动所需要的剩余产品。但是，审美作为一件奢侈之事，却长期处于被责难的状态，人类历史上不断有思想家出来对审美与艺术活动的奢侈性提出质疑，古代中国的墨子提出的“非乐”可以说是人类思想史最系统、最全面地否定艺术与审美的观点，而在今天与艺术有关的大量资金投入仍然不时地会受到质疑。就在审美饱受质疑的同时，人类对审美的追求却有增无减，艺术与审美活动在人类生活中所占的比重与日俱增，这就需要我们反思：艺术与审美不具有创造生活需要物品的功能，其价值与使用价值无关，那么它的价值到底何在？

价值即需要，是对象满足人们需要的程度。这取决于两个方面：一是需要本身的迫切性；二是满足这种需要的程度。对于前者，可以从马斯洛的需要层次论中得到解释。马斯洛认为人有从低到高五个层次的需要：安全的需要、生理的需要、社交的需要、爱和归属的需要、自我实现的需要。他进而认为，只有低级的需要得到满足之后，高级的需要才会得以产生；而且人类在低级的需要得到满足后，一定会产生高级的需要。马斯洛的这一理论虽然是在心理学领域内部提出的，但经常被我们用来解释人类文明的历史进程。人类文明的进步标志，不是以社会的伦理道德为标准，而是以生产力水平及其所派生出的精神文明程度为标准。从这个意义上讲，“奢侈”程度反映出的正是人类文明进步的程度。即使我们对历史上一些过分奢侈的帝王进行审视，也不难发现他们的奢侈之所以可能，正是因为他们的早期或先辈为其奢侈活动的展开积累了足够多的社会财富。中国历史发展的一个规律盛极而衰说明了奢侈作为历史的节点，反映出一定历史阶段所达到的物质财富的空前富庶。人类越是文明，就越有对艺术和审美的需要，这种需要贯穿于社交的需要、爱和归属的需要以及自我实现的需要之中。艺术与审美所体现的是多种需要得以实现导致的自由度，人类社会越是向前发展，社会越是有较多的剩余财富，整个社会对审美与艺术的需要程度也就越迫切。这也就解释了为什么在中国文明史的进程中，我们的祖先最终义无反顾地选择了以孔子为首的、推崇礼乐文明的儒家学派，而无情地抛弃了以墨子为首的、崇尚劳动与平等的墨家学派。儒家看到了历史的前进方向，发现了历史的内在秘密。人类文明就是一个由俭到奢的进程，“文明”就是“文”之“明”，即多余的人为之物得到明显的显现的过程，显然，这里的多余之物在儒家这里就是其所推崇的礼乐，而在我们看来，就是艺术与审美。墨家学派从自身的阶层出发，由自己不需要礼乐、没有礼乐需要的迫切性，而认为天下所有人都不需要礼乐，从而导致了对礼乐的价值误判，也因此退出了历史舞台。

在人类产生了对艺术与审美的迫切需要后，对象能满足这种需要的程度就成为其价值大小的关键。马斯洛的需要层次论在一定程度上解释了人类为什么需要审美，肯定了艺术与审美所具有的价值，但他所列举的几种特殊的精神需要层次仍然不能准确地概括审美的价值内涵。本节我们先来看马斯洛没有提到的非功利态度所具有的价值。

马斯洛看到了人的需要不仅停留在基本的生活需要层次，但在精神需要与基本的生存需要之间，他却未能指出其中包含着一个质的飞跃。在人类从安全、生理的需要向更高级的需要进发的时候，一定有一个临界点，对这个临界点的重视马斯洛做得显然不够，而这个临界点就是非功利态度。只有在剩余产品已经出现、闲暇时间已经出现后，才会产生非功利态度，也才会产生较高级的需要。所以非功利态度对于人生来说，是一个重要标志，是人生自由境界的初步显现，是人的游戏本能得以展开的基础。马斯洛还有一点没有看到，就是有无功利性，是评价后面这三重需要的精神质量的关键。有功利性的社交、有功利性的爱、完全功利性的自我实现，其质量与境界都是值得怀疑的，爱、社交、自我实现只有建立在非功利的基础上，才能与人生幸福直接相关，也才能在社会中真正获得归属感。

以非功利为标志，人生境界可以简化为两个层次：功利的层次与非功利的层次。功利的层次是基础层次，相当于马斯洛所说的安全的、生理的层次，它以功利性为目的。非功利的层次是超越层次，相当于马斯洛所说的爱、社交、归属、自我实现等层次，但对于其中的非功利内涵的强调是我们与马斯洛的不同点。后面这几个层次当它们具有过多的功利内容时，将会极大地影响我们的人生幸福指数，如我们很难设想我们生活在一个利益共同体内然后说自我因此具有归属感；相反，利益共同体的功利性会使得我们仅仅将其当作谋生的手段而不会将其与人生幸福、与理想的生活状态结合起来，它更多体现的是人生中不得已的状态。

非功利作为自由的人生境界的初步显现，对人生的意义重大，因此能够促成这一境界实现的对象或活动于人生就具有特殊的价值，而这正是艺术与审美价值的重要方面。当我们在说审美价值时，其实首先是在说某个对象或活动此时此刻让我们忘记了日常生活状态，忘掉了日常生活中的那个为生计劳碌奔波的自我，我暂时与日常的生活世界隔离开来，进入一个较为理想的人生境界。成功的审美活动、理想的艺术作品都必然具有这一功能或价值。而越是能让我们彻底遗忘不愉快的生活世界的对象性存在，其第一层次的审美价值也就越大。但这里也可能有这样一种特殊情况，上文中我们提到价值首先取决于我们的需要本身所具有的迫切性，需要越是迫切，价值就越大，如一个生命垂危之人，对生的渴望使得那些救命之药有着特殊重大的价值。但假如生活中某个个体，他的日常生活状态足够理想，那么他对非功利境界的追求就不那么关注，美和艺术的价值在他这里就会大打折扣，这种个体虽然可能是个案，但也是存在的。不过，我们说的非功利态度所具有的价值，对于绝大多数人应该是有效的。

对审美所具有的激活人的非功利态度这一价值的研究，在中国古代不乏其人。

中国古代思想中，儒家、道家和后起的禅宗不约而同地强调“虚静”，就是对非功利态度的强调。虚静既是认识的态度，也是审美的态度，更是信仰的态度，它要求主体放下功利性的成见，激活自己内心的非功利性的一面，从而才可能实现与对象的无障碍的沟通，否则，人与对象之间总是不能自由地来往。“虚静”中的“虚”强调的是内心要没有欲望，虽然客观上欲望是人类与人生进步的内在动力，但中国思想家更倾向于认为欲望是人生幸福的大敌，是人生痛苦的直接原因。“静”则强调将本来处于活跃状态的欲望止息

下来，是“虚”不能实现时的补救措施，毕竟要做到欲望的“虚”太难了。欲望由动态走向止息，更接近人生可能达到的境界，对于日常人生修养更具实际的指导意义。因此在后来的修养哲学中，“极高明”的“虚”往往存而不论，而“道中庸”的“静”则不断出场，成为日常人生修养的关键。我国古代发达的礼乐文化、山水审美文化的重要价值，就在于它们能使动态的欲望止息下来，能帮助人进入静的境界，即无欲望、非功利的境界。特别是山水审美文化，与宏大的政治意图、深刻的伦理目的往往没有直接关系，但在我国却有如此巨大的影响力，就在于我们的先人发现了其中的让我们“静”下来的审美魅力。

在西方，对于非功利的研究一直构成了美学史的主线。

古希腊的柏拉图是著名的精神恋爱说的提出者，精神恋爱与审美有关的至少有两个方面：①精神恋爱不是肉体的恋爱，不是肉体欲望的满足，而是精神上的心心相印，这是对理想的情感交流活动的非功利、无欲望特质的强调；②精神恋爱不仅产生一个恋爱的对象，而且产生一个审美的对象，恋爱的双方由于分享同一个理念(或神灵)，因此双方相互看来都是美的。这两个命题结合起来就是：作为对象的人之美是一个人以无欲望、无功利之心看他人，而又能让这个人感到双方有着足够多的一致性时的结果。美与审美主客体之间的一致性的关系，后文我们将继续展开。而此处我们要注意的是柏拉图已经为我们揭示了审美是非功利的，美的对象与欲望无关。柏拉图对恋爱双方建立起理想的互动关系时的兴奋状态的描述同时表明：爱与美及其中包含的非功利的价值在于让现实社会中的人深刻地感受到精神上的自由与解放。

柏拉图的学生亚里士多德对闲暇做了充分的强调。亚里士多德将“闲暇”与“智慧”紧密结合起来，认为二者有必然的联系，“智慧为闲暇活动所需的品德”，“闲暇愈多，也就愈需要智慧”[①]。在亚里士多德看来，闲暇、智慧与幸福是三位一体的，“一切明哲的人正应该为了灵魂而借助于外物，不要为了外物竟然使自己的灵魂处于屈从的地位……各人所得幸福的分量，恰好应该相等于他的善德和明哲以及他所作善行和所显智慧的分量”。人的真正幸福境界，即“无所凭于外物诸善，他一切由己”[②]。只有拥有闲暇，才能做到一切由己，即发自内心而非受外物所诱；只有闲暇的人，才能体会到这种内在的愉悦。“显然，闲暇所必然带来的这种内在愉悦，是一种美学上的自由。”[③]亚里士多德所推崇的“闲暇”，其本质就是审美所需要的非功利态度，是与功利态度相比较而存在的特殊人生状态。

中世纪的托马斯·阿奎那在看到美与善相通的同时，看到了美与善的差异，这在当时的神学背景下实属难能可贵。他认为善与欲望有关，而美则与欲望无关，欲望的对象叫善，而无欲望却让人一眼看到就愉快的对象则是美。

英国经验主义美学的重要代表博克认为，美和欲念无关而和爱有关，他认为美的对象是能够激起爱或类似情感的对象，而那些与欲望有关的对象都不是美的。

近代以来，对非功利态度的研究最充分的是康德。康德在其《判断力批判》提出了自

① ［希腊］亚里士多德．政治学［M］．吴寿彭，译．北京：商务印书馆，1983：393-394.

② ［希腊］亚里士多德．亚里士多德伦理学［M］．向达，译．北京：商务印书馆，1983：342.

③ 邹贤敏．邹贤敏学术文集［M］．武汉：湖北人民出版社，2008：243.

己对于美的本质问题的看法。在美的本质问题上，康德提出了四个相互联系的命题来描述审美的四个环节，即著名的“四契机”：①审美是不带任何利害而愉快的，这种不带利害而又让人愉快的对象就是美；②美是没有概念而普遍令人喜欢的东西；③美是一个对象的合目的性的形式，而这个形式本身并不包含任何目的；④美是没有概念而必然令人愉快的东西。四契机中最重要的是第一契机，康德将其称为“质”的规定，而其他三个契机分别对应于量、关系和模态。康德的第一契机并非自己的独创，而是对以前的所有关于美是建立在非功利性态度基础上的、美是非功利性对象这类观点总结的结果。但康德却堪称“非功利”最有力的宣传者，自康德以后，“非功利”也就成为大家公认的美的本质中的一个至关重要的规定。非功利态度的内容，简单地说就是不考虑对象的有用性和功能性，而对对象的有用性的关注恰恰是我们在世俗生活中最常见、最不易摆脱的一种思维定势，我们看到一个对象时，习惯上总是想着这个东西有什么用，这种功利性态度必须要被否定，然后才能进入审美所需的非功利态度。

康德之后，席勒发展了康德的观点，系统地提出了“游戏说”。席勒认为完整的人是有着游戏本能的人，完整的游戏本能包括两个方面：质料本能与形式本能。质料本能是动物的生存本能，而形式本能则是在生存本能得到满足的基础上产生的自由的活动本能。人之所以为人，就在于他同时拥有这两种本能。席勒的形式本能的核心就是非功利态度下人对自由的游戏的需要这一精神本质，是人的非功利境界与自我实现的内在需要的统一，当它获得相应的对象时，它与对象的关系既是游戏的关系，也是审美的关系。席勒的重要贡献还在于，他为人类进入游戏状态指明了道路：在态度上是非功利的，而在主客体关系的建构上，则是想象性的而非认知的，他认为游戏王国本质上是假象王国，只有假象在我们面前真正产生，审美活动才会实现。

黑格尔多次提到审美和艺术具有让人解放的性质。解放意味着从奴役的、不自由的状态中摆脱出来。而这种状态就是日常生活中的功利态度，他也把这种状态称为散文化的状态。他所欣赏的诗意化的状态，是家家富贵、人人有闲暇、没有商品交换的状态，他也将其称为“独立自足”的状态。这种状态的基础是非功利的闲暇状态，人的解放首先要回到这一状态，而不是像现代人那样生活在商品交换关系之网中。

非功利态度与审美具有密切的关系，但是并非所有的非功利态度都能导致审美。一方面审美需要非功利的态度；另一方面，审美还需要这种非功利态度不是百无聊赖的无所事事，它还需要主体有充实的心理内容。审美价值的基础层面激活了我们的非功利态度，让我们获得初步的自由境界，但这还不是审美的全部，也不是审美的全部价值。在主体的状态之外，我们还需要从对象上获得内容，建立起一种特殊的主客体关系，并获得进一步的审美价值。

四、美的价值本质之二：引起自我确证

美的价值本质之二是它能引起审美主体对自我的确证，它指对象摆脱了客观的存在状态，而对主体有积极的回应，让主体从对象中看到自己的存在，肯定自己正面的本质力量。自我确证是对主客体关系的一种描述，而这种关系的本质是价值性的，而非中性的突

然状态。自我确证是一个较为抽象的来自马克思的哲学概念，它与马斯洛心理学中的自我实现有一定的兼容性，其源头与黑格尔哲学中的自我意识有关。为了帮助读者更好地理解这一特殊的哲学概念，我们先从朱光潜的观点开始。

虽然我们今天来看朱光潜的观点，会觉得波澜不惊，但在 20 世纪五六十年代，他的很多观点是在顶着“唯心主义”的大帽子而得到坚持的。他在与机械唯物主义美学的斗争中，提出了美是“物的形象”这一观点，在当时具有一定的先进性。物的形象是人的创造，而不是物本身，但是，到底什么样的形象才是美的呢？这需要用朱光潜更早的美学观点来解释。他在新中国成立之前，认为只有在“物我同一”的境界中，对象才会变成美的。“物我同一”是从庄子那里继承下来的命题，强调人与物的相互转化并向对方靠拢。朱光潜说：“如果心中只有一具意象，我们便不觉得我是我，物是物，把整个的心灵寄托在那个孤立绝缘的意象上，于是我和物便打成一气了。”① 他又说：“物我两忘的结果是物我同一。观赏者在兴高采烈之际，无暇区别物我，于是我的生命和物的生命往复交流，在无意之中以我的性格灌输到物，同时也把物的姿态吸收于我。”② 那么怎样才能实现物我两忘、物我同一呢？朱光潜借用了瑞士心理学家、美学家布洛的观点来进行说明，布洛最著名的观点是“心理距离”，审美所需要的心理距离就是对对象的功利性不再关注的态度，心理距离“从消极的方面说，它抛开实际的目的和需要；就积极的方面说，它着重形象的观赏。它把我和物的关系由实用的变为欣赏的。就我说，距离是‘超脱’；就物说，距离是‘孤立’”③。正是因为非功利性的态度导致了审美距离的产生，而审美距离又导致了物我两忘，物我两忘又导致了物我同一的审美活动。其实我们还可以补充一点，“物我两忘”中的“忘我”是指忘了日常生活状态中的自我，即被生活欲望所统治的自我；“忘物”则是忘记了物的有用性和物的认识性本质，而仅仅呈现出一种形象。这其中的关键是对自我的转化，自我只有忘记生活中的欲望才能既忘我又忘物。

朱光潜主要从心理学的角度来分析审美发生的机制，实际上也涉及美的本质问题的解答。他在 20 世纪五六十年代也试图给“美”下一个定义：“美是客观方面某些事物、性质和形状适合主观方面意识形态，可以交融在一起而成为一个完整形象的那种特质。”④ 坦率地说，他的这个定义远不如他在新中国成立之前对审美过程和审美心理分析那么深刻而具体，他对审美心理的分析的积极成果并没有在其美的定义中得到充分反映。当然这可能与朱光潜当时害怕背上“主观唯心主义”的包袱有关。其实根据他自己对审美条件和审美过程的分析，我们可以将其美本质观进行这样的总结：美就是非功利的主体在直觉对象时所获得的物我同一的形象。这个定义，在他所处的时代无疑太“唯心”了，也许正因为此，他才绕过了这一定义方式。但他的这个隐含着的定义恰恰是非常接近审美实践的。

朱光潜对审美过程心理学的描述可以转化为一个纯哲学的概念——“自我确证”。自

① 朱光潜．朱光潜全集（第 1 卷）［M］．合肥：安徽教育出版社，1987：213.
② 同上：214.
③ 同上：218.
④ 朱光潜．朱光潜全集（第 5 卷）［M］．合肥：安徽教育出版社，1989：79.

我确证是指主体从对象上面直觉到自我的存在，是自我意识的特殊形式，其实质是一种瞬间性、突发性的理性判断力，是对于主体自我与对象之间的相通性关系的判断。自我确证与庄子所说的“物我同一”有些不同，庄子的“物我同一”是以忘我与忘物为前提的，但庄子的哲学是消极的，它可能暗合了审美活动中的一些心理现象，但却不能正确解释人类审美活动这一自由的精神活动的真正秘密。相反，自我确证则是对主体的本质力量充分尊重和强调的一个概念，这与美学史一直以来强调的审美是人的精神自由的最高表现是一致的。可以说，“自我确证”从积极的层面真正解释了“物我同一”背后的深层原因，为我们解释审美现象和美的本质提供了有力的支持。

自我确证并不是当代中国人创造出来的概念，而是一个有着悠久历史的哲学范畴。哲学上第一次明确提出自我确证这一概念的是马克思，正是他在对理想的共产主义的展望中，将自我确证与共产主义的人与对象关系联系起来，从而为我们从自我确证角度来理解美的本质提供了极富价值的启示。

自我确证这一理论的渊源可以追溯到更为久远的西方哲学传统中，早在古希腊时代，柏拉图和亚里士多德就为自我确证思想奠定了源头，此后，笛卡儿、康德、黑格尔、马克思等人的观点对这个概念做了充分的发挥，并逐渐与审美的历史之谜的解答联系在一起。

柏拉图在《会饮篇》《斐德若篇》中认为，单个人是不完整的，人需要寻找自己的另一半，而这一寻找自己的另一半的过程既是追求爱情的过程，也是审美的过程。

柏拉图在《会饮篇》中借阿里斯托芬之口指出：人需要在对象中找到另一个自我，人的情感需要根源于人的不完整，而重新获得这种完整性，只有在另一个对象身上实现，而这种完整性的获得，对当事人来说是一种极大的幸福。阿里斯托芬讲了这样一个寓言故事：从前，每个人都有四只手，四只脚，一个圆颈项上安着一个圆头，头上有两副面孔，朝前、后相反的方向，形状完全一模一样，耳朵有四只，生殖器有两对，其他器官的数目都依比例加倍。但是，由于人拥有比较强大的力量，导致他对神灵都有轻视之意，因此得罪了神灵，于是被最高的天神下令从中间截成两半，变成像今天的人这样的形状。但是被截成两半的现代人从一开始就是不完整的，“人这样截成两半之后，这一半想念那一半，想再合拢在一起，常相互拥抱不肯放手……从很古的时代，人与人彼此相爱的情欲就种植在人心里，它要恢复原始的整一状态，把两人合成一个，医好从前的伤疼”[①]。“每个人都在希求自己的另一半，那块可以和他吻合的符。”[②]“如果一个人碰巧遇到另一个人恰好是自己的另一半”，“他们就会马上互相爱慕，互相亲昵，一刻都不肯分离”。他们“心中都在愿望着一种隐约感觉到而说不出来的另一种东西”[③]。爱情的魔力，从其根源上看，是因为人自己本身的不完整，或按《斐德若篇》中的第俄提玛所说就是基于一种贫乏。从其现实表现来看，是找到另一个自我。而从其后续心理反应来看，则是获得了一个美的对象，产生一种美感。如果我们在此承认爱情中有审美现象存在，有美产生，则我们就不得不承认，审美其实就是审“自我”，就是在

① ［希腊］柏拉图．文艺对话集［M］．朱光潜，译．北京：人民文学出版社，1963：240.

② 同上：240-241

③ 同上：241-242.

另一对象上实现自我确证，这一暗示对于美学史来说意义非常重大。

阿里斯托芬并没有直接将爱与美联系起来，将这二者联系起来进行论述则一直是苏格拉底讨论的一个重点内容，在《斐德若篇》中柏拉图集中探讨了爱与美的统一关系，其中的许多内容不妨看作对阿里斯托芬观点的补充。

柏拉图在《斐德若篇》中指出，正是因为爱神的指引，爱人才会在情人眼里成为一个美的典范。在理想状态中，爱人（被爱的对象和审美对象）与情人（审美主体）气味相投，主体在对象身上发现了神性的存在，“都跟着自己的神的脚步走，找爱人都要他符合那神的性格。找到了这样对象，他们一方面自己尽力摹仿那神，一方面督导爱人，使他在行为风采上都和那神相似。这要看爱人们各人的能力，至于他们对于爱人却不存妒忌，而要尽一切努力使他类似他们自己”，“也类似他们所尊敬的神”[①]。以神性为中介，爱人与情人找到了双方的一致之处，正是这种一致性，使得恋爱中的一方对另一方而言，“像一面镜子，在这里他看出了自己的形象”，不过“何以如此，他却莫名其妙”。[②]这其中的原因就是阿里斯托芬所说的人在自己的情爱对象身上发现了自己的另一半的存在，也就是在对象上面直接肯定了自我，不过阿里斯托芬说得更直接一些，而苏格拉底则将神作为中介，这与柏拉图看到了恋爱与审美中包含着某种神秘性的内容有关。这种爱的对象，就是美的对象。

亚里士多德在对“觉识”的理论探讨中，指出人是能够自觉到自我的存在的特殊主体，正是在这种自我觉识中他获得一种快乐，这种快乐我们可以理解为一种审美的快乐。亚里士多德说：“人之视听行动，以及他种动作，常觉有监临其上，觉其所觉，识其所识者。故觉识也者，即自觉自识我之生存之谓也。”[③]这意味着，人在与对象建立起对象化关系时，“不但观照了客观事物，同时也‘觉识’到自己的存在，从与之发生关系的客体中，从自己动作的结果中发现自己，直观自身。客观事物既是人们认识和欲求的对象，又是自我观照的对象，人的快感即‘寓乎其中’”[④]。审美与认识的区别就在于此，审美之目的乃在于“觉识”自我，而认识的目的则是认识对象。

到了近代，西方哲学对自我确证这一范畴有了更深入的认识。作为近代哲学的开端，笛卡儿从认识论的角度对自我之确证机制做了论述，这突出表现在他的“我想，所以我是”[⑤]这一命题中。我反思到我在怀疑这一事实，故我确证了自己的存在。“我在”不是我怀疑的直接结果，而是我反思到我在怀疑这一事实的结果。在这里，怀疑并不能直接确证自我的存在，能确证自我存在的是我思。“如果由于看见蜡尔断定有蜡，或者蜡存在，那么由于我看见蜡因此有我，或者我存在这件事当然也就越发明显。”[⑥]笛卡儿以怀疑为手段，最终树立起自我的不可怀疑地位，整个过程就是一个典型的自我确证过程。

---

① ［希腊］柏拉图．文艺对话集［M］．朱光潜，译．北京：人民文学出版社，1963：130.

② 同上：133.

③ ［希腊］亚里士多德．亚里士多德伦理学［M］．向达，译．北京：商务印书馆，1983：223.

④ 邹贤敏．邹贤敏学术文集［M］．武汉：湖北人民出版社，2008：246.

⑤ ［法］笛卡儿．谈谈方法［M］．王太庆，译．北京：商务印书馆，2000：28. 这一命题更常见的中译是“我思故我在。”

⑥ ［法］笛卡儿．第一哲学沉思录集［M］．庞景仁，译．北京：商务印书馆，1986：32.

笛卡儿之后，康德对自我确证这一概念做出了重要贡献。康德认为在鉴赏判断(即审美判断)中是存在着对自我的发现和反思的，我们认为这其实就是自我确证。在纯粹主观的合目的性的判断中，认识机能不用概念就直接把握了对象的形式，在对获知此对象形式这一过程的反思中，主体获得了愉快。在审美的判断中，知性在用形式规范对象这一环节之后，并不向概念进发，而是直接对形式的合目的性进行反思，从而发现了知性主体的存在。这是一个自我确证的过程，由想象力引发的表象确证了主体知性这一本质力量，而和对象本身无关，对象所起的仅是一个引发契机作用，因此它是纯粹主观性的。

在康德哲学中，审美是由认识(纯粹理性即知性)通往意志实现的中介环节，而意志实现的深层原因是人的欲求机能，因此审美不是欲求机能的直接表现，却是欲求机能的虚幻实现，这种虚幻的欲求机能的对象就是合目的性的表象，也就是美，正是在这个意义上，康德认为美是道德的象征。实际上，对审美发生的原因的分析，康德认为是有自我确证存在的。审美表象是虚幻的，也并不产生一个现实的对象，但它却是认识机能向创造性能力(即欲求机能)转化的过渡性环节，是尚未实现的创造性，即在想象中存在的创造性。“为什么在我们的天性中被放进了这种有意识的空的欲求的倾向，这是一个人类学上的目的论问题。似乎是：如果直到我们确信我们自己的能力足以产生一个客体以前我们都不应当被要求使用力量的话，这些力量很大部分将会始终是无用的。因为通常只有通过我们尝试自己的力量，我们才认识到自己的力量。所以在空洞愿望中的这种假象只不过是我们天性中某种善意的安排的结果。”[①] 显然，审美是在一种虚幻层面上确证了主体自己的本质力量。

黑格尔是西方哲学史中对“自我意识”这一概念分析最透彻的人。他在对精神的运动(即他所说的“精神现象学”)的分析中揭开了意识由空洞的意识发展为对象性意识再发展为自我意识的秘密，揭示了人类认识的深层规律和人类自我完善的一个范式，也为理解美的本质提供了理论资源，在其《美学》中，美和艺术作为精神自我运动，作为一种特殊的自我意识形态而具有自由性和过渡性。

黑格尔将意识的发展分为三个阶段：(空洞的)意识、对象和自我意识。意识获得对象于是就有了对象意识，这一过程他称为对象化或异化，说它是对象化，是因为这里的对象总是意识的对象，而不是与意识无关的对象，意识在此充当了对象的原因。说它是异化，是因为这一过程所导致的结果以其感性显现形态而与意识自身的空洞和虚无对立，意识感到了与自身形态完全不同的对立面，所以这一过程又是异化的过程。但是异化了的意识并不满足于这种感性形态，对象与意识的不同的显现形态导致了意识内在的压力，意识觉得只有回到自身才是最安稳、最自由的，于是它又推动着意识从对象回到自身，于是产生了自我意识。自我意识是对主体自我的意识，是从对象意识向自我回归、由认识对象发展为认识自我的结果。自我意识是审美和艺术创作的条件，而艺术和美则是实现人类的自我意识的重要途径，自我意识与美和艺术的这种密切关系使得黑格尔所说的“美就是理念的感性显现”[②] 在一定程度上等值于这样一个命题：美就是能引起自我意识的对象，是对象意

① ［德］康德．判断力批判［M］．邓晓芒，译．北京：人民出版社，2002：12.

② 朱光潜．朱光潜全集(第 13 卷)［M］．合肥：安徽教育出版社，1990：137.

识向自我意识的回归过程中的产物。美既是意识的对象化，又必然导致自我意识的产生，并由此产生一种自我确证感和自由感。

黑格尔在谈到美的产生时，曾举过一个著名的例子：一个小孩向水中投石子，他看着自己的活动所导致的一圈一圈的波纹而欢欣鼓舞。作为一个审美过程，小孩高兴的最直接原因不是他丢出了一颗石子，也不是他看到了水上泛起的波纹，而是他实际上意识到原来这些水上的波纹是由自己所引起的，自己原来还有创造出有规律的形象的能力。这个自我意识的产生过程，其实就是审美的自我确证的过程。虽然审美的自我确证离不开前面的行动和感知，但它们并不是审美的关键，它们的对象只是对象意识中的内容，而不是自我意识的内容，只有当这些对象如小孩丢石子引起了对自我的发现这样的活动，才是审美活动。

马克思在其《1844年经济学哲学手稿》（以下简称《手稿》）中精辟地论述了自我确证对人的重要意义，并为我们得出一个以自我确证为中心的美的本质定义提供了直接的理论来源。

以前，国内美学界对《手稿》的理解倾向于认为其中最重要的概念是“对象化”，并由此抽象出一个美的定义：美是人的本质力量的对象化。“对象化”这个概念放在认识论中无疑是最重要的概念，但在美学中却并不能作为一个定义美的本质的关键概念，这是因为“对象化”在《手稿》中只是一个中性概念，而非一个价值判断用语，在它加上一种否定性的价值评价之后，它成为马克思所说的“异化”。同样，它要转化为理想的或审美的对象化时，也需要一种肯定性的价值判断。“对象化”对一个人来说，是不成问题的，他的一切与动物相区别的社会活动，都是对象化的，但事实上，我们这些对象化的主体，在多数对象化情况下并没有发生现实的审美行为。只有理想的对象化才能称得上是审美性的，既然是“理想”，就必然包含着一种价值判断，而这一价值判断的原则，从抽象的角度来讲是“自由”，而从现实的层面来看则是“自我确证”，这在《手稿》中说得很清楚：“共产主义［按：即实现了理想的实践的社会，也是泛审美的社会］是人和自然界之间、人和人之间的矛盾斗争的真正解决，是存在和本质、对象化和自我确证、自由和必然、个体和类之间的斗争的真正解决。”[①] 正是“自我确证”使得理想的对象化区别于中性的对象化，更区别于异化。

自我确证不是抽象的精神的自我认识或自我肯定，而是自我在否定之否定之后的肯定，是从对象的客观存在重新发现自我存在的判断活动。从精神活动的丰富性角度来看，自我确证包含了对象化，而对象化却不能包含自我确证。而从精神的动态发展角度来看，自我确证必以对象化为条件，但对象化对自我确证而言，只是一个必要条件，而非充分条件。马克思所说的“对象化与自我确证的斗争的解决”使得中性化的对象化有了转化为审美对象化的一个价值标准，从而为我们揭示了审美的真正秘密，也为我们揭示了美之为美的真正原因。《手稿》中的“直观自身”“肯定自己”“证明自己”“自我享受”“确证自

① ［德］马克思. 1844年经济学哲学手稿［M］. 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局，译. 北京：人民出版社，2000：81.

己”“自我确证”“自我肯定”“自己的最后的确证”“确证和实现他的个性”“表现和确证他的本质力量”“确证并表现自身”“我的一种本质力量的确证”① 等频频出现的类似概念，其目的是为了说明这样一个思想：自我确证能力是区分理想社会的人与异化社会的人的标志。而由于理想的人类社会、理想的人类劳动必然具有审美性，而这种审美性又是因为其中包含着主体的自我确证而获得的，所以我们可以从马克思的思想中获得一个结论：美就是能引起人的自我确证的对象。

自我确证是一种特殊的自我意识，它并非严格遵循从概念到概念的逻辑规则，而是从形象到自我的这样一个印证过程，它遵循的是情感的逻辑，但其中又包含理性的判断。我们之所以要说它是一种理性的活动(但我们并不说它是一种理性的认识活动)，是因为它是主体的理性能力发展到一定程度的结果，而不是一种动物性的感性本能；它是一种价值的评价活动，而不是一种感性的认识活动；它以情感的变化为标志，而不是以生理反应作为标志。自我确证之所以常常被人们理解为一种感性的活动或感官的机能，是因为这样一个判断过程并不像一般的价值判断那样需要较长时间的延续，而是在瞬间就触发起这样一种情感变化，这就容易使人们将其等同于某种产生刺激的感性认识活动。自我确证的瞬间突发性只有在意识发展的高级阶段才是可能的，它是理性长期积淀的结果。只有在理性的高级阶段，意识才可能以感性的、直接的形式去承载复杂的心理机能。之所以能迅速实现自我确证，与自我确证以形象为中介有着直接关系，它不需要语言和概念而随机生成，但在冥冥之中又指向一个根源性的自我，当这个自我越来越明晰时，离审美也就越来越近了。

自我确证以“物的形象”的产生为条件，而“物的形象”的产生是由想象实现的。想象为我们提供了虚幻的对象，它是我们的创造力最常见的表现方式。引起自我确证的想象并非随意发散的，而是有一定的方向的，大体来说，这种方向的原则就是缩短人与对象之间的距离，让人从对象与自我之间找到一种相似性或相通性，或者让人觉得当前对象的形成原因不是别的什么，而就是正在感知这个对象的主体自我。自我确证能否实现，很大程度上取决于想象的转化作用，当然也不排除极少数直接从对象中直观到自我存在的情形，在这种情形中，想象可能并不存在。

自我与对象之间的相似性的理论，在中西方哲学和心理学资源中都大量存在，如中国哲学中的“天人合一”“天人感应”“物我同一”，西方心理学中的“异质同构”“移情”和“内模仿”，西方哲学中的“世界作为意志的表象”“绵延”等，虽然它们并不一定是专门的美学理论，但或多或少接触到了审美的内在规律。由于我们与审美对象之间相似性的千姿百态，被确证的本质力量也千差万别，使得审美对象在我们眼中具有无限丰富的审美意义。

自我确证由于被确证的主体内容的不同，因而可以分为以下几种不同的层次。

（1）简单直观式的自我确证。

这种自我确证的对象形象与我具有直接的同一性，因此不需要复杂的心理(如想象)活动，而是在对象上面直接见到自我，从而获得一种最直接、最简单的自我确证。这类自我

① ［德］马克思．1844年经济学哲学手稿［M］．中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局，译．北京：人民出版社，2000：54-112.

确证的典型代表是照镜子以及对自己照片的持久兴趣。人类对自己相貌的兴趣，经常不是为了认识自己的某方面特点，更不是找出自己长相和形体上的弱点，而更多的是一种顾影自怜式的自我满足。这是一种最基本的自我确证方式，也是一种最简单的审美方式，从这个角度来看，审美又是非常容易的。即使一般美学不能承认这种自我确证是一种审美活动，我们也可以将这种自我确证当作是审美发生的原型，是复杂的审美活动的浓缩和简化。由于对自己长相的特殊兴趣，我们在对他人形体和形象的审美中具有一种选择性，即对与自己长相相似的面孔容易产生一种亲近感，这种审美方式可以看作是照镜式自我确证的一种延伸。康德在分析人的长相之美的成因时曾提出这样一个观点，肖像美的理想是一种平均化的形象，是将很多人的照片叠加起来而形成的最深的轮廓线。但是康德没有解释为什么这种平均而得的肖像是一种美的典范，我们认为其原因就在于，这种平均性的肖像能让几乎所有人都能获得一种自我确证，都能从中找到自己的某些特点。在日常的对人像的审美中，我们经常会听到这样一种观点：某个人孤立地看其五官并没有突出之处，但合并在一起却让人感到很美。“不突出”其实就是“平均”，各个方面都不突出才能让所有人都获得自我确证，从而将其判断为美的典范。古人讲人之美就是“增之一分太长、减之一分太短”讲的是对象长得恰到好处，而这种恰到好处其实就是一个平均化的结果。因此，现实生活最常见的人的长相特点就构成了我们评价对象是否美的标准。西方美学有句谚语可以帮助我们理解人像审美中的自我中心性原则：“假如人都长得像猴子，那么猴子就是最美的。”由于“自我”的人类学差异性，因此人像之美是有人种和地域差异的，其原因也就在于人的某个特点在这一地区出现，而让这一地区的人获得自我确证，将之作为美的条件，但在另一个地区，由于不具备这个条件，那里的人们就会将具有这个特点的人当作是丑的了。

（2）情爱能力的自我确证。

中国人讲“情人眼里出西施”，对于真正有感情的恋爱双方来说，他(她)的情爱对象就是他(她)的审美对象，互为审美对象的一对男女在互相的凝视中能产生一种光环效应，不仅对对象的外貌上、行动上的缺点熟视无睹，甚至缺点也变成了优点。但很显然，大家公认的“西施”只有一个，所以当某个热恋中的人向其他人介绍他(她)的不在场的对象时，可能会让人产生审美遐想，以为他(她)找到了一个“美人”，但当其他人见到这个“美人”后，可能会很失望：他(她)的眼光怎么是这样的？但是别人的评价并不会妨碍热恋中的双方互相获得自我确证，将对方判断为美，在此不难看出，美是对某个特定的人而存在的，这对于我们理解更广阔生活中的审美对象的因人而异是有帮助的。这也正说明，美具有很大的主观性。上文我们曾提到柏拉图认为美在于理想的情爱关系中，他认为要建立起理想的情爱关系就要放弃世俗的打算，而以一种近乎宗教崇拜的、空明的心境去对待自己的情爱对象，这样才能发现对象的美。他的这一说法使他成为彻底的精神恋爱者，但其观点对美学却有着重大贡献，因为美正是在对世俗的功利和欲望的否定中才能获得的，柏拉图无意中暗示出了审美的主体条件。

对情爱能力的确证，当然不只限于情人之间，它还可以推广到亲情关系中，俗话说，“儿子总是自己的好”，在父母看来，自己的孩子总是最好的，甚至总是最美的，因为在父

母眼中，自己的子女总是或多或少带有自己的影子，总具有一定的自我确证意义，因而这种情感对象具有审美意义。

（3）道德人格的自我确证。

自然界中的事物在转化为审美对象时，最初是因为人将自己的道德本质赋予自然对象，而让其具有道德人格的内涵，从而在对象与自我之间具有了道德人格上的相似性，因而让人获得一种自我确证。当然并非所有的自然事物都具有这种道德内涵，特定的文化传统使得一些特定的自然对象经常与道德内涵有关，这些对象也因此较容易成为人的审美对象。中国是一个自然美自觉得非常早的国家，我们的祖先早在先秦时期就发现了自然美的存在，而这种自然美无一例外都与一种道德人格的象征价值相联系。孔子说："知者乐水，仁者乐山。"在孔子看来，之所以如此的原因在于"知者动，仁者静"[①]。水是动的，智者也是以动为其特点，这里的动主要指思维的活跃状态。山是静的，而仁者也以静为其特点，这里的静指心态的平静，也可以引申为心灵的洁净、非功利，不为外在的物欲诱惑而失去心态的平衡。智者和仁者与水、山等自然景物之间有一种"和"的关系，正因此他们才会从自然景物的观照中获得愉悦，而这个"乐"的状态又正是关系性的和在主体身上出现的标志。儒家在对玉的认识中正式提出了"比德"的命题："君子于玉，比德焉"[②]，这对以确证道德人格为内容的审美具有重要的理论指导意义。玉和君子在很多方面都有对应之处，《礼记·聘义》中有进一步的说明："君子比德于玉焉：温润而泽，仁也；缜密而栗，知也；廉而不刿，义也；垂之如坠，礼也；叩之其声清越以长，其终诎然，乐也；瑕不掩瑜，忠也；孚尹旁达，信也；气如白虹，天也；精神见于山川，地也；圭璋特达，德也；天下莫不贵者，道也。"[③] 正是这些对应之处导致"君子"对其的审美欣赏。除了自然山水和玉之外，梅、兰、竹、菊等很早就成为中国人的审美对象，其原因也在于它们象征了人高尚的道德人格，从而在人与物之间建立了一种相似性，进而引起有着道德修养的主体的自我确证。

（4）自由人格的自我确证。

人类的进一步发展使得对象具有更多的转化的可能性，自然对象与人的情感关系也可能更加自由。在道德人格的自我确证中，主体其实还不是完全超脱于功利之外的，因为"善"本身就植根于一种功利之中，不过这种功利是一种群体性的而非个体性的。要完全扬弃这种功利性，就要求主体具有更自由的心灵，相应地对自然对象要做更深入的转化。在这种深入转化中，对象将不再是一个道德人格的象征或具有道德内涵，而具有一种非道德的人格化的内涵。它同样能够转化为一种人格形象，而且这种人格形象或者是以主

---

① 杨伯峻．论语译注［M］．北京：中华书局，1958：66.

② 杨天宇．礼记译注［M］．上海：上海古籍出版社，1997：515.

③ 同上：1099. 杨天宇的译文："君子用玉来比喻人的德行：玉的温和润泽，像仁；质地缜密而花纹有条理，像智；有棱角而不割伤别的东西，像义；垂挂着如同下坠的样子，像谦卑有礼；敲击它发出清越悠长的声音，临了又戛然而止，像乐；它的瑕疵遮掩不住美好的部分，美好的部分也遮掩不住瑕疵，像忠；色彩外露而不隐，像诚；光耀如同白虹，像天；精气显露于山川，像地；圭璋用于礼仪（不凭借它物而单独送达主君），像德；天下没有人不看重玉，像道。"

体的、最亲近的朋友形象出现，或者是以主体的另一存在形象出现。在中国，自然山水和花、鸟、虫、鱼在魏晋时期就已经成为自由人格确证的对象，因而也就是纯粹的审美对象了。与道德人格化的对象让人产生的情感是崇敬为主、敬中有亲不同，自由人格的确证所导致的情感则是一种自由的亲近感。据《世说新语·言语》记载："简文入华林园，顾谓左右曰：'会心处不必在远，翳然林水，便自有濠、濮间想也，觉鸟兽禽鱼自来亲人。'"[①]从认识论的角度，鸟兽禽鱼是不可能"自来亲人"的，在拘泥于世俗关系中的人看来，简文帝是在痴人说梦，但这却是简文帝真实的情感体验，因为有可能他已经将自己化为鸟兽禽鱼，也可能是因为他将鸟兽禽鱼转化为人，在一种积极的想象中，对象与我之间的天然隔阂不再存在，相反二者获得了一种非功利、非道德的相通性，它们之间相互吸引、心心相印，虽然没有言语交流，却能毫无阻滞地进行交流，世俗生活中所不能实现的理想的人际关系，在一个虚幻世界中通过种种转化而得到了实现，主体也因此产生归属感和认同感，获得极大的精神愉悦。自由人格的自我确证是当代审美文化的主流，其审美形态相当于康德所说的纯粹美，而不同于道德人格象征中的依附美。但我们与康德将依附美看作是美的最高形态不同，我们认为纯粹美才是美的最高形态。

从第一层次到第四层次，从审美发生的历史来看，是人类审美能力不断发展、不断完善的过程，最先出现的是第一层次，然后才有第二层次、第三层次，最后才出现第四层次；而从发生的难易程度来看，最容易的是第一层次，最难的则是第四层次。由于人类的审美能力是在不断发展中的，人们在审美的评价中往往倾向于认同较高的审美能力的确证，而不大认同较低层次的审美能力的确证，就像一个成年人不再以能计算出一加一等于几为荣，而以善做微积分为荣一样，这种贵难贱易的评价态势也影响到我们今天对不同层次的审美自我确证的高低区分，我们很认同将审美看作是对自由的人的本质力量的确证，也能比较容易认同将审美看作是对道德人格的确证，但却不大能理解将审美当作是对情爱能力的确证，更不能认同将审美看作是一种对自我的、照镜子式的简单直观的活动。但是就在我们感到照镜子也是一种审美活动这一说法可笑时，不要忘记正是在最简单、最原始的审美活动中包含着最根本、最核心的审美规律：自我确证，其他较高的审美自我确证层次，也不过是在这一基本环节的基础上不断丰富完善罢了。

由自我确证所引起的情感，叫作确证感，从抽象的角度可以将其称为自由感，而从现实的角度则可将其称为亲近感，而最常用的术语则是美感。美感既是自我确证的成果，也是自我确证实现的标志。在自我确证和美感之间，有一种相互容涵的必然联系：只要有自我确证，就有美感；反之，有美感，其中必然包括自我确证。正因为此，我们可以不像一般的心理学美学那样从快感入手，而是直接从自我确证入手来定义美。

以上我们分析了美本质的三个层次：基础的实然性本质——对象化的形象、较低的价值本质——对非功利态度的激活、较高的价值本质——自我确证的实现，接下来我们可以试着形成美的定义了：美是能引起非功利性主体的自我确证的形象。这个定义能够容涵美学史上的几条探求美本质的线索，基础的实然性本质层次对应的是从事物的客观性质入手

① 刘义庆．世说新语［M］．长沙：岳麓书社，1989：23.

理解美本质的途径，较低的价值本质层次对应的是从主观的心意状态角度理解美本质的途径，较高的价值本质层次不仅对应于从主客关系角度理解美本质的途径，也可向下延伸到主观心意状态这一途径，而向上则可进一步扩展到从客观精神角度理解美本质的途径，这一转化也就是从对小我的确证走向对大我的确证。在这一定义中，我们并没有特别强调一些美本质定义中强调的一些概念，如抽象而笼统的和谐，或者未经分析的一般快感，再如对象的某种或某类特殊的构成形式等，这些概念不是说不重要，而是它们可以包容在我们讲的美的定义的三个环节中，并因此获得了内涵更明确、更接近审美实践的规定。和谐，首先是心理的非功利状态，然后是主客体之间的以自我确证为内容的价值关系；快感，不是生理的愉悦，而是精神的愉悦，这种精神愉悦首先建立在非功利态度形成之时，然后在自我确证实现之时得到进一步的升华；对象的某类特殊的形式，则是审美所需要的基础性环节的内容，它对于审美的意义只有在它激活主体的非功利态度时才开始出现，并在促成自我确证关系的实现时完全实现其价值，而当后面两个环节未曾发生时，这类形式就没有任何意义，因此形式作为手段必须以价值评价的产生为目的，否则它就是与审美无关的形式。

第二节 艺术的本质

要理解艺术美的本质，还有必要理解艺术的本质。对艺术本质的理解，我们有必要掌握三个要点：①艺术在社会结构中属于社会意识类型，从而区分于一般社会存在；②艺术作为一种特殊的社会意识类型，其存在方式与其他社会意识类型有差异，它自足地构成了一个形象系统；③艺术作为一种形象化的系统，其独特本质在于它的审美性。

一、作为一种社会意识类型的艺术

根据历史唯物主义的观点，整个社会结构分为社会存在和社会意识两个大的部分。艺术属于社会意识的范畴。

1. 社会存在

社会存在是指社会生活的物质层面，即不以人们的社会意识为转移的社会物质生活内容，主要指物质资料的生产方式。社会意识则指社会的精神生活内容，是对社会存在的反映，包括人们的政治法律思想、道德、艺术、宗教、科学和哲学等意识类型[①]及情感、风俗习惯等社会心理类型。

社会存在决定社会意识，社会存在是第一性的、决定性的因素，而社会意识则是第二

① 很多著作使用“意识形态”这个概念，但这个概念经常等同于“主流意识形态”，即与主流政治联系得非常紧密的政治、哲学、道德、宗教等主流价值观的显现的社会意识类型。但是艺术与这些意识类型的重要区别在于，它属于更广大的受众，未必与主流价值观直接联系在一起，而具有相对独立性。艺术与上述社会意识类型的不同之处在于：都属社会意识类型，但其他几个同时还是意识形态，而艺术不属于意识形态。因此本书使用“社会意识类型”这一概念而非政治性过强的“社会意识形态”。

性的、被决定的因素。一方面，社会存在是社会意识的基础和前提，没有社会存在就没有社会意识，一定的社会存在决定了与之相应的社会意识，而社会存在的变化也将引起社会意识的变化。另一方面，社会存在并不只是消极地被社会存在所决定，它对社会存在具有能动的反作用。这种能动的反作用，既表现在它一经产生就对社会存在具有促进或阻碍作用上，也表现在它自身的发展具有相对的独立性和内在的历史继承性以及独特的发展规律。

2. 社会意识

社会意识诸类型包括政治和法律思想、道德、艺术、宗教、科学和哲学等。这里我们了解一下艺术以外的其他社会意识类型的本质及特点。政治和法律是对政治和法律这些直接用于阶级统治的工具的思想总结，它与统治阶级的利益有着最直接的关系，是所有社会意识类型中与社会经济基础联系最紧密的社会意识类型，社会的经济关系及统治阶级的经济利益，往往要靠政治和法律的思想来得到保障和维护，它是经济利益在意识领域的最直接反映。道德是指以善恶评价的方式调整人与人、个人与社会之间相互关系的行为规范的总和，它包括客观方面和主观方面：客观方面指一定的社会关系（主要是经济关系和政治关系）对社会成员的客观要求，包括道德关系、道德理想、道德标准、道德原则和规范等。道德的主观方面则指主体的道德行为、道德意识、道德情感、道德意志、道德修养等。道德与政治和经济有着密切关系，统治阶级的道德总是为其政治和经济利益服务的，被统治阶级的道德有可能打上统治阶级的道德的烙印而为统治阶级的利益服务，也可能与统治阶级的利益对抗而全力维护自己的利益。宗教在蒙昧时期是支配人们的自然力量和社会力量在人们头脑中的虚幻的、颠倒的反映，但在文明社会却是人们重要的精神家园，是人们心灵净化的重要手段。宗教与政治、道德、艺术等有着密切的关系。在宗教占统治地位的历史时期，宗教直接就是政治和道德。艺术在产生和发展过程中，受宗教影响非常大，以宗教故事为题材、以宗教信仰为目的艺术在人类艺术史上产生了重大的影响，形成了大批优秀之作，宗教艺术至今仍然是一种重要的艺术形式。哲学是系统化的世界观和方法论，是人们对自然、社会与自己的精神世界的规律系统研究的学问。哲学与政治和道德思想有着密切的关系，正因为此，哲学往往带有鲜明的意识形态性和阶级性，哲学要解决的问题有两类：一类是真理问题，即人的意识与对象的本质是否相符合；另一类则是价值问题，即要解决人所追求的价值目标及其实现的问题。哲学中的美学与艺术有直接关系，美学又称为艺术哲学，探讨的主要问题就是艺术中的审美现象及规律。科学是人类追求各个具体研究领域中的真理的社会意识类型，是人类知识系统的总和。科学又分为自然科学、社会科学和人文科学三大类，自然科学是不带阶级性的，其他两类都是有阶级性的。相对来说，科学与艺术差距最为明显，这主要是因为它们反映世界的方式和追求的目标不同。

艺术是一种特殊的社会意识类型，这种特殊性表现在以下几个方面。

（1）与政治和法律思想、哲学等相比，艺术并不用概念化的语言，而用艺术形象来表达思想和情感，并且它的长处也不是思想，而是情感。艺术的思维方式是形象思维，而哲学、政治和法律思想的思维方式则是逻辑思维。

（2）与哲学、科学相比，艺术虽然也有求真的目的，但求真既不是唯一的目的，也不

是最高目的，艺术的首要目的是求美。虽然艺术与科学一样都要与具体对象打交道，但在科学中这种生动可感的感性形象将被扬弃，而在艺术中，具体的形象在经过加工改造后仍将以具体形象的方式呈现在众人面前。

（3）与道德相比，虽然艺术经常会具有道德教化的功能，但艺术并不必然具有这一功能。同时，与道德给人带来的是一种束缚和压抑不同，艺术给人带来的是自由和愉悦。

（4）与宗教相比，艺术确实与宗教有着非常密切的关系，艺术曾经长期为宗教目的服务，宗教的发展曾经为艺术的发展创造了条件，但现代艺术的一个重要特点是摆脱对宗教的依赖，而具有独立的追求。在现代宗教活动中，仍然要借助艺术手段，但由于其首要目的不是美，因而这些从属于宗教的艺术都不是纯艺术。

作为一种特殊的社会意识类型，艺术与社会生活的关系非常微妙，一方面，艺术是对社会生活的反映，社会生活总会给当时的艺术打上自己的烙印。另一方面，艺术与社会生活的关系以及艺术对社会生活的能动反作用虽然存在，但其影响的程度是不能与其他社会意识类型相提并论的，过分夸大艺术在社会生活中的作用是不理智的。另外，艺术对社会生活的影响方式有其独特性，它是通过艺术形象组成的虚拟世界而传达某种意义，从情感上感染它的受众而逐渐产生社会影响的，它的影响的是潜移默化的，而不是强制性的。

二、作为人为性的形象系统的艺术

艺术以人为性为基础，这是艺术这一特殊的意识类型产生之日起就有的一个特点。在中国，艺术之“艺”的原初字面含义就是“种植”，甲骨文“艺”字像一人手捧树苗栽种之状，从这个字出现开始，就与一种人有意为之的活动有关，由于这种活动需要技术，又进一步引申为才能和技术，春秋战国时期所说的“六艺”——“礼、乐、射、御、书、数”就是当时士大夫的六种专门的技术修养。这个时期还没有出现统一的“艺术”这一概念，但像绘画、音乐、舞蹈等艺术已经产生并有了较高的水准。到了汉代，“艺术”这一概念出现，主要指技术和技能。后来艺术这一概念的内涵进一步发展，精神性内涵在艺术中的比重越来越大，逐渐演化为今天的艺术一词，但其中的技术和人为的内涵却一贯保留了下来。在西方国家，艺术——“art”一词本意就是技术，包括纯粹艺术和应用艺术，但明确将此二者区分开来却是 18 世纪一个叫巴托的人，他把艺术细分为实用艺术和美的艺术，在不加特别说明的场合，我们今天一般都是从纯艺术的角度来使用艺术这个概念的，但即使是在纯艺术中，技术性和人为性基础也是艺术不可或缺的条件。在英文单词“artificial”（意为“人为的”）中，其词根就是“art”，可见艺术与人为之间的天然联系。

在当代艺术中，虽然艺术的精神性越来越明显，但仍然不能脱离人为性，其人为性特点在新时代又具有了新的价值。随着机械化和自动化生产技术的普及，现代人使用自己灵巧的双手的机会越来越少，这更反衬出艺术的必要性：人们需要一种几乎是纯手工的劳动来显示出自己的精神的自由，被机械化生产出来的产品所包围的现代人越来越怀念传统的工艺和技术。至今仍然没有被机械化技术侵蚀的一个领地就是艺术，因而艺术在传统的功能之外又具有了新的功能：怀旧的功能。可以说人类从来没有像今天这样关注各种手工艺品和艺术品，而其中的一个重要原因是纯手工劳动的产物在今天越来越难见到了。

虽然今人在评价艺术时，更看重其中的精神自由，但其技术层面的自由也得到了充分的尊重。在我们评价远古时期的一些艺术品时，技术因素显得特别重要，甚至于将当时技术所达到的高度看作当时人们的精神所能达到的高度，正是从这一角度去理解远古的石器、陶器、玉器、青铜器，在高超的技术背后我们看到了其中的艺术性。远古的手工艺品以其技术内涵而获得了现代人所认同的艺术价值，其中人为的技术含量使得这些作品成为艺术史上的不朽之作，这种价值取向是值得今天的艺术家深思的。也许若干年后，后人再审视我们今天的作品，他们的评价标准可能也会像我们今天一样，从技术的自由看出后面的精神性自由，因为精神的自由比较抽象，很难进行比较，而技术的自由则很实在，可以进行比较。譬如曾侯乙编钟的制造技术就让我们叹为观止，我们今天所做的复制品可以在外形、重量、密度、物质成分上与原件完全一致，但却发不出与原件同等美妙的声音，在了解到这一事实后我们对古代青铜器所达到的高超技术就不得不油然而生敬意了，其作为艺术品的魅力由于这种技术的成就而顿时大增。

“人为”的结果，是艺术形象的产生。艺术是以感性形象诉诸人的感觉，从而引导人们进入艺术世界的。艺术与其他社会意识的一个明显区别，就是艺术是用形象说话、用形象来思维、用形象来传达艺术家对生活的感受和情感的，它是具体的、生动的、真实可感的，形象是艺术家传达自己情感和思想的基本手段，不善于塑造形象、不善于运用形象来传达情感和思想的艺术家就好像一个没有技术的工匠，根本就没有入行。

关于艺术形象，有以下四点值得我们注意。

（1）艺术形象来源于生活形象，一切艺术形象都可以从生活中找到原型，人们常说生活是艺术的唯一源泉，其中就包含了生活形象是艺术形象的根源的意思。

（2）艺术形象不同于生活形象，它是艺术家在生活形象的基础上加工改造的结果，而这种加工改造首先是通过想象进行的，因此，没有想象就没有艺术形象，想象的加工倾向主要有两种：一种是按照生活本来的逻辑构建形象世界，另一种则是按照情感的逻辑来组织形象。

（3）艺术形象有特定的存在时空条件，这种艺术时空不同于生活时空，它既为艺术家的创造设置了障碍，让艺术家戴着镣铐跳舞，也为特定的艺术类型确立了相对稳定的规范和评价标准，更为艺术家展现自己的创造力提供了一个区别于生活时空的独立“舞台”。

（4）艺术形象总要通过一定的物质传达手段和操作技术才能得到实现，没有特定的物质传达媒介、没有精良的技术，艺术形象就只是个别人的幻象之物，而不会成为一种他人也能欣赏的对象。

以艺术形象为中心，艺术品组成了一个层级的系统结构。处于这一结构中的最低的层次是物质载体层，这是艺术品直接呈现给欣赏者的最基础的层次，这一层次是艺术家人为性技术加工的完成形态，但却是欣赏者接受艺术家想要传达的意义的起点形态。正是这个层次让我们能感知到一个个具体的艺术作品，但这个层次还只是我们感知这一认识活动的对象，还不是审美的对象。比物质载体层较高的一个层次是形式符号层，这是由物质载体的排列组合呈现出的形式和符号，是艺术家传达意义和信息的“能指”，它引导欣赏者从生活世界中摆脱出来，是欣赏者进入艺术世界之前需要破译的信息载体。比形式符号层更

高的层次是形象世界层，这是艺术品的核心层次，由各种承载着意义的艺术形象组成，在这个层次中，形象与意义以统一的形态同时作用于欣赏者，让欣赏者在感受到一个形象的同时而获得一种意义的暗示。形象世界的生成来源于想象，是欣赏者凭借一定的生活经验和艺术修养对各种形式符号破译后的结果，不同欣赏者感受到（严格意义上说是想象到）的形象世界有共通性的一面，也有独特性的一面，而背后所隐藏的意义内涵就更是变化多端，因此只有在理想状态中艺术家所设想的形象世界与欣赏者浮现出的形象世界才是相同的，绝大多数情况下，以想象为主要手段浮现出的形象世界是因人而异的。这其实正是艺术审美魅力产生的原因，因为对每一个艺术欣赏者来说，只有确证自我的形象才能产生美感，生活形象之所以难以产生美感就在于它的客观性难以让人找到与自我的某方面特点的对应点而不能实现自我确证，而欣赏者在面对艺术形象世界时的自我选择与创造，使得它具有更大的审美可能性。艺术品的最高层次是终极意义层，是指在审美愉悦的基础上艺术作品暗示给欣赏者的终极存在意义和终极人生价值的这一层次。这一层次仅仅是一些伟大的作品才具有的特征，很多优秀作品并不具有这一特征。历史的兴废、空间的邈远相对而言较容易引发终极意义层的产生。在这一层次中，欣赏者突然颖悟世情，心境豁然开朗，在心灵得到净化的同时获得极大的精神愉悦，并持久地沉浸在这种快乐中。

三、作为特殊价值的承载者的艺术

艺术是一种特殊的社会意识类型，是一个人为的形象系统，但这两个规定都还没有涉及艺术的审美本质。艺术具有审美性，以审美为首要的目的和功能，因此脱离审美来理解艺术的本质总不能说到要害。在上文中，我们提到在对美的本质的理解中有两个重要的价值环节：非功利态度与自我确证，由此我们得出了美的定义：美是引起非功利主体的自我确证的形象。由于在现代艺术中，我们将美与艺术建立起一种简单的对应关系，认为艺术必须以美作为首要价值目标，这就使得我们在承认艺术具有多重价值的同时，更强调其中的美的价值方面。而我们需要做的不是像某些研究者那样，仅仅将审美两个字套入艺术的定义中，如说艺术是审美反映的社会意识形态等。我们对于艺术的定义应该将前面我们对美的本质的理解与艺术的基本定位结合起来，因此我们将艺术定义为：艺术是以激活人的非功利态度并进而实现其自我确证为目的的人为性形象系统。

在我们的定义中，有以下几个关键词：直接出场的有人为性形象系统、非功利态度、自我确证；未直接出场却必然包含在整个艺术活动并因此包含在艺术的定义中的有一个，即虚拟世界。下面我们从最基本的、最直接的人为性形象系统开始。

人为性形象系统最为直接，是非常具体的存在，也是艺术给人的第一印象。这里的人为性包括两方面的意思：首先它强调了艺术与自然之物的区别。自然生成的形象系统不是艺术，尽管它可能也是具有审美性的。艺术形象也不是自然生成之物，而是人为创造之物。从这个角度来看，艺术是第二自然。其次，艺术作为人为性形象，它不是如同衣、食、住、行等日常生命活动或基本生存需要所需的那种第二自然，也不是默默无闻地在生活世界中的存在，而是以醒目的方式存在于我们的生活世界，时刻提醒着我们它并非为了直接的生活功利性而存在。自然的存在对应的是人的本能，生活世界的人一般人为性存在

对应的是人的基本生存需要，而艺术作为一种特殊的人为性形象对应的是人的较高的精神需要。正因为此，它在生活世界中总是比较“高调”，它总是提醒着我们它的存在。人为性形象系统在整个艺术系统中的地位是手段，而且是彻底的手段，不构成目的，其价值完全取决于它对其他目的的实现情况。

虚拟世界虽然没有直接出场，但却是整个艺术系统中一个不可或缺的中介性存在，也是艺术的形象要达到的最直接的目的。因此它兼具手段性和目的性。从人为性形象系统的角度，虚拟世界就是其目的，能否产生一个鲜活的虚拟世界，是评价形象系统的最基本的标准。虚拟世界同时也是手段，相对于更高级的价值标准——非功利态度的产生与自我确证来说，它又是典型的手段。虚拟世界是由人为的艺术形象所构成的世界，由于艺术形象是由想象生成的，因此艺术形象世界就不是一个现实的世界，而是一个围绕着一定意义展开的虚拟性的世界。它可能存在，但却不是现实存在，它与现实世界有一定的对应性，却并非一个现实的世界，我们可以称之为与现实世界相对立的另一个世界。虚拟世界首先存在于艺术家的心中，在凝定在一定的物质材料上后，最终存在于欣赏者心中，但艺术家心中的虚拟世界和欣赏者心中的虚拟世界往往不是同一回事。艺术世界的虚拟性也要求我们在欣赏世态作品时，既要入乎其内，让这个虚拟世界真切地浮现在我们的心灵，又要出乎其外，与这个虚拟世界之间保持着适当的距离，在物我同一的审美体验中又要清楚地意识到这种同一仅仅是在虚拟世界中，而不是在现实世界中。一个能够清楚地区分现实世界与虚拟世界、能够自由出入虚拟世界与现实世界中的人才可能是一个心理健康的人。

艺术世界的虚拟性使得我们在评价艺术形象时，可以从生活逻辑的逼真性、情感逻辑的真挚性这两个方面来进行评价，但不应过分强调它与生活世界的对应关系，更不应把它与生活的对应性当作艺术成就高下之分的标准。在传统艺术理论中有一个理论倾向特别强调艺术的真实性，我们认为对真实性的强调并不是一条特别有效的创作原则，因为真实而不具有多元的转化可能性和自我确证可能性的作品，必然不会在欣赏者群体中产生广泛的反响。一些过分真实的作品强调的是艺术家自己的形象世界的完全呈现，但根本就不能让欣赏者找到创造性转化的可能性，后续的自我确证所需要的对应点也就无法产生，审美就成为该类艺术品的一个遥不可及的目标。这类作品的创作者对自己的生活经验有着过分的自信，自认为其生活经验有着广泛的代表性，因而只要详尽地传达出自己的真实经历就能让他人产生共鸣了。这些作者显然忽视了人的丰富的差异性，也忽视了艺术的审美规律，因而在轻视他人的同时自己最终也被他人所轻视。这种对真实性的过分强调如果是以牺牲审美价值为代价的，那么就不应再继续强调。当然，为了某种特殊目的的真实性也还是有其存在价值的，如认识价值，只是这种价值未必就是审美的。过分看重艺术的真实性，其问题在于忽视了艺术的形象世界是一个虚拟世界，更忽视了这一虚拟世界不仅是艺术家设置的，更是欣赏者创造的。

激活欣赏者的非功利态度是艺术审美目的的基础层次，也是艺术美得以产生的关键环节之一。艺术作品通过形象系统、虚拟世界让欣赏者逐渐进入作品所营造的世界中，并逐渐忘却生活世界中的功利性存在。因此在成功的艺术欣赏经验中，我们经常会产生短时间的自我迷失状态，此时不仅生活世界暂时被遗忘了，甚至连艺术品本身也变得模糊起来。

为了激活欣赏者的非功利态度，艺术作品需要一些约定俗成的形式与方法，如电影院放电影时一定要关灯，这不仅是要因为影像成像技术的需要，也是帮助欣赏者摆脱现实人际关系影响的需要。再如一幅绘画作品的真正完成、真正具有审美魅力是从装裱或装框开始的，很多作品在未经装裱前平淡无奇，而装裱之后则熠熠生辉，让人赞叹不已，其中的一个根本性的变化就在于装裱使绘画作品由生活世界中的普遍存在变成与生活世界有距离的特殊存在，其帮助欣赏者产生非功利态度的目的在这一转化中得到了充分体现。因此，艺术的展览、演出等行为，需要我们综合起来进行安排布置，而不是只要作品的主体部分或核心部分很精彩即可，相反，成功的系统策划是使得艺术品大放光彩的关键，因此装裱、整体包装与策划其实不是作品的外围性存在，而就是一个完整的艺术作品的有机组成部分。

自我确证是艺术的终极价值。艺术的自我确证价值首先是对艺术家而言的，在艺术创作中，艺术家的创造力、情感能力、生活经验都能在自己所创造的形象世界中得到确证。一般说来，艺术作品中理想的艺术形象往往是艺术家自我的写照或自我的理想状态，这类形象凝聚着艺术家丰富的情感内涵，对艺术家具有明显的自我确证作用，在艺术家的创作过程中，他往往就能产生强烈的审美感动。

艺术中更重要的自我确证是在欣赏者这里实现的，仅仅让艺术家自己感动的作品，严格意义上说还不是一件成功的艺术品，因为艺术品具有社会性，是人类情感交流的手段，一件作品只有既让艺术家自己感动也让其他人感动，才算是达到了艺术的目的。欣赏者从作品中找到自己所需要的对应点就能实现自我确证，也就会产生审美感动，达到这一效果，艺术品的情感传达功能就算实现了。

引起欣赏者自我确证的对应点是由欣赏者自我创造、自我发现的，因此它与艺术家当初创作时设置在作品中的自我确证的对应点并不一定一致。当艺术家与欣赏者在生活经验、价值追求、艺术修养等方面都有相似之处时，艺术家和欣赏者应该是能从相同的对应点上都获得自我确证的审美愉悦的，这也就是我们常说的共鸣现象。但对欣赏者来说，他既不可能也没有必要知道自己是否与艺术家达成了共鸣，因而共鸣在艺术活动中的实际意义并不大。由于艺术品的最终价值是由欣赏者来进行评价的，欣赏者才是艺术活动中的上帝，因此艺术作品产生之后，让艺术家担心的不应局限于引起自己感动的那些形象是否也会让欣赏者感动，而是自己的作品能否转化为一个让欣赏者获得自我确证的形象世界。实现这种转化的条件，就是作品是否具有多元的转化可能性，因为欣赏者不可能与艺术家在各方面都一样，理想的欣赏者其实只有一个，那就是艺术家自己，因此越是有多元的转化可能性的作品，其引起读者的审美可能性也就越大，认同其作品的欣赏者的数量也就越多。

艺术不只是孤立的、抽象的艺术品，而是以艺术品为中介，艺术家与欣赏者之间、欣赏者与欣赏者之间的交流活动。这种交流的真实状态不是共鸣，而是对话。共鸣是以全同为条件的，而对话则容许差异因素存在。实际上当一个欣赏者在与艺术家交流时发现彼此获得自我确证的对应点并不一致时，双方无须也不会遗憾，相反，这种差异性的审美更能体现出欣赏者的创造性。而创造性的基础就是艺术是一个虚拟世界，艺术家可以虚拟，欣

赏者也可以虚拟；艺术家可以向有利于自己情感表达的方面虚拟，欣赏者也可以向有利于自己情感表达的这方面虚拟。

第三节　艺术美的本质

在本章第一节中我们提到有四条探求美的本质的途径：从客观对象的属性出发、从主观精神出发、从主客体关系出发、从客观精神出发。这四条探求美的本质的途径在人类文明几千年的历史发展中连绵不绝，不断有人重复其中的某方面的观点，一个很重要的原因就是这四条路线涉及了美的本质的四个不同的层次。对于美的本质的理解，我们曾试图得出一个包容审美的四个层次的结论，认为美是引起非功利主体的自我确证的形象。对于艺术美的本质的理解，我们不仅要考虑它是美的特殊形态，必然体现出美的本质，因此美本质的四个不同层次对艺术美同样有效；同时我们也要考虑到艺术美是艺术之美，艺术的特殊本质在我们理解艺术美时也是应该充分重视的。正是基于这两方面的考虑，我们认为，艺术美的本质可以这样来定义：艺术美是由人为的物质载体导致的能激活人的非功利态度并进而确证人的本质力量的形象。定义中的“人为的物质载体”突出了艺术美的人为性，这是它与其他非人为性的美区别的标志，“激活人的非功利态度并进而确证人的本质力量的形象”强调了艺术美与其他美相同的本质。这样一个简单的定义，其实包容了艺术美本质中的四个细分层次，这四个细分层次与探求美本质的四条途径基本上是对应的，但在客观对象这一层次，我们强调其人为性，而在主观精神的自我确证层次，我们强调艺术美与其他对象之美的最大不同是艺术美构成了艺术的最高目的和首要功能，艺术的存在就是为了给欣赏它的主体呈现出艺术美的，而其他非艺术的对象虽然也可能呈现出美的价值，但美并不是其最高目的或最重要的功能，可以说，这些对象即使没有美的价值，也还有其存在的合理性，如自然对象的存在更是不以人的意志为转移的，也不是因为人的某种目的而存在的。下面我们对艺术美的本质的四个层次进行分析。

一、基础本质：人为性的感性对象

这一本质对应的是从客观对象角度来探求美的本质的成果。不过与一般美不同的是艺术美是一种人为之美，而这种人为性集中体现在艺术品的感性物质载体上。没有这种人为的物质载体，就没有艺术，也就没有艺术美。对于自然对象来说，由于其浑朴的自然状态，经常让人感到的是杂乱无章而非秩序，因而较难让人产生美感，艺术则以其有规律的形式组合，容易让人产生秩序感，因而美感产生的可能性比自然对象要大得多。

作为人为性的感性对象包括艺术品的物质载体——艺术品赖以在时空中存在的物质媒介，如大理石、泥巴、画布、纸张、颜料、铅字、银幕、胶卷、录像带等，无疑是客观存在的。同样，作为一眼就能看到的客观对象，形式符号也应包括在人为性的感性对象这一范畴中，因为一定的物质载体总是要承载着传达形式符号的功能的，而且对于现代人来说，这些形式符号虽然需要主观的认识和破译，但其内涵基本上是客观的，它构成艺术对

象的感性存在的有机组成部分。像色彩、线条、形体、表情、影像、字符等形式符号，对于现代人来说基本上就是客观的，人们感受这些对象与感受物质载体基本相似，所以欣赏者接触到的形式符号基本上是客观性的存在。

艺术美的基础层次还不是美，而是美的必要条件。没有人为性的感性对象，就没有艺术品，也就没有艺术美。对现实的感性对象的强调，正是客观派美本质论的合理之处。但是，不应夸大这一层次在美及艺术美生成中的作用。正如生活世界不可能脱离感性对象一样，艺术世界也要以人为的感性对象为条件，这种条件是"无条件"地存在着的，不以人的主观意志为转移的，也就是说，任何对这一层次的理论上的忽视，都不会产生实践或审美的任何影响，同样，任何对这一层次的强调，也不会对审美产生多大的积极的影响。这一理论告诉给我们的仅仅是一个生活中的常识，在常识和我们所需要的美的核心本质之间，还是有很大距离的。但是如果将这种常识当作美或艺术美的本质的全部，将会出现重大的理论偏差，也会严重影响到审美实践和艺术创作实践。因为过分强调这种条件而忽视更核心的本质，将会偏离我们的审美实践经验，其结果将是错误理论的得出，不仅不能指导实践反而会妨碍艺术实践。基础本质还没有拉开审美对象与一般对象之间的差距，它为我们确立了一个非常大的定义域，却没有为我们提出一个将美或艺术美与其他对象区别开来的区别性特征，用逻辑学的术语来说，就是定义所需的"属"是有了，但没有"种差"，"属加种差"这一定义的基本范式就没有办法实现。

二、中介本质：想象中的形象系统

这一本质对应的是美的本质探求中的主客体关系派的成果。这一派美学强调艺术美既不是客观之物，也不是主观的精神，而是一种将这二者联系起来的想象形象，用朱光潜的话来说，就是一种"物的形象"或"物乙"。这种物的形象以感知到的对象为基础，如果没有这个基础，也就没有接下来的想象形象，从这个角度来看，它具有客观性。同时，审美中的形象又不再是客观的物的形象，而是一个想象中的形象，由于想象是主体的精神机能，因此它又具有主观性。物的形象体现了主观与客观的统一。

艺术美比自然美更能体现出这种物的形象，因为没有想象就没有艺术作品的产生。而对欣赏者来说，他也需要在想象中重建一个形象世界。在艺术家创造形象世界的过程中，他所做的对生活形象的加工改造是可以看作主观与客观的统一的。生活形象是客观的，但艺术形象不是照搬生活形象，它需要艺术家用想象来改造生活形象，然后才能形成表达一定意义的艺术形象，因此艺术形象就是主观与客观的统一。同样，欣赏者再造出来的形象世界也是主观与客观的统一，这里的"客观"包括两个方面：①艺术家创造出来的艺术形象以其物化的形态呈现在欣赏者面前，具有客观的稳定性；②欣赏者在再造形象世界时总要以自己的形象记忆系统为基础，而这个形象记忆系统直接来源于生活形象世界，其根源是客观的。

欣赏者再造形象世界的主观性也是非常明显的，首先，欣赏者在重建形象世界的过程中总有自己的主观选择，从而使得形象世界偏离艺术家所提供的客观对象的内容；其次，在形象世界的生成过程中，欣赏者要进行大量的改造，从而使得当前的形象世界不同于记

忆中的形象，而具有了主观性。因此，对于欣赏者来说，艺术的形象世界也是主观与客观的统一。

艺术形象世界离不开想象，想象的特定方向性保证了下一环节的自我确证的出现。这也正是艺术想象与生活中漫无目的的想象的最大不同。想象的方向性植根于人的要求摆脱孤立状态、要求寻找对话者、要求恢复自己的完整性这一天性。想象的方向性在艺术欣赏中突出在对对象所做的这些转化上：由非生物向生物转化、由植物向动物转化、由动物向人转化。这三层变化可以同时发生，也可只发生其中的一个方面，当然还可以是跳跃式的，如由非生物直接转化为人，总的原则是要缩小人与对象的差距，便于自我确证的实现。这种转化在我们的审美实践中是不难分析出来的，如我们可以将一块石头想象为猴子观海、大象饮水、猪八戒吃西瓜等，也可能将一棵树想象为一个挺拔的战士，或某个具体的动物，还可能将一座山峰想象为一个盼望夫婿归来的女性形象等。通过这些转化，人与对象的差距缩小了，从而有可能引导主体进入审美状态。为了促成这些想象向特定的方向发展，艺术家在塑造形象世界时就需要有特定的修辞策略，以体现对欣赏者的趣味的尊重和对欣赏的审美趋向的自觉引导，拟人、比喻、象征等手法的运用，有助于我们的想象向特定方向展开，从而缩小对象与自我之间的距离，较容易引起美感。而这些采用了特定修辞手法的作品，也就更多地被读者称为美的作品。

强调美和艺术美是主观与客观的统一、强调美和艺术美的本质中的形象层次，其合理性在于看到了艺术美是和主观与客观的统一的想象形象打交道的，在对艺术美的秘密的揭示之路上又向前迈进了一步，但仅仅停留于此还不够，我们还需要揭示出艺术美本质中更深层次的内容。与上一层次中的内容仅仅是为艺术美的产生提供了一个必要条件一样，这一层次中的内容，也还只是为美和审美提供了一个必要条件，艺术美如果仅仅停留于此还不能现实地生成，但这一层次显然向艺术美又大大前进了一步。

想象的形象世界达到的最大的审美可能性，是物我同一，但是物我同一并不是想象的形象世界自然呈现出的特征，而是一种判断的结果，这个判断就是自我确证。物我同一不仅是想象的结果，更是判断的结果，忽视其中的判断环节，就不能真正揭示美和艺术美的本质。因此，在审美中自我确证才是最关键的环节。

三、核心本质：让非功利主体获得自我确证的虚拟世界

这一本质对应的是从主观的精神和心理活动来探求美的本质的路线，它强调艺术美生成的两个核心环节：激活主体的非功利态度、主体实现自我确证。这其实也是美的本质的核心，艺术美首先是美，然后才是一种与其他类型的美相区别的美。艺术以美为目的，艺术美作为一种人为之美，艺术的使命首先是要激活人的非功利态度，然后是要为这种非功利主体提供一种自我确证的可能性，让欣赏者在艺术品的虚拟世界的形象显现中获得对自我的确证。

艺术美所提供给欣赏者的形象世界是一个虚拟世界，也就是说它在生活中并不存在，而是由艺术家和欣赏者共同创造的一个主观性的想象世界。它是一个假定的世界，但又非常逼真，让人感到如同在生活世界中一样。但与生活世界不同的是，这一虚拟世界是一个

经过高度纯化和净化、淡化了生活中的功利性而营造出来的纯审美世界。这是它与一般生活世界、想象世界的最大区别，它的虚拟性、非功利性为欣赏者提供了比现实世界要大得多的审美可能性，也正因为此，人们一想到艺术就马上将它与美联系起来，反之，那些不能让欣赏者获得审美享受的艺术作品是不能称之为艺术的。

艺术世界的虚拟性为面对它的主体获得非功利态度创造了条件。为了激活主体的非功利态度，艺术的“虚拟”特征有特别的规定：要与日常的生活世界拉开差距，要与日常的语言符号拉开差距，要让欣赏者清醒地认识到，他当前所面临的对象不是现实生活的直接组成部分，而是游离出生活世界之外的一种点缀。正是这种虚拟性，让艺术与生活截然有别，也让艺术“高于生活”，而“高于生活”的最终心理效果，就是欣赏者在欣赏当前的作品后会感到自己完全处于一个超越现实的、非功利的世界，各种琐碎的个人欲望在这个世界的展开过程中仿佛突然被遗忘了，而由这些欲望困扰自我所导致的各种烦恼也仿佛在突然之间不存在了。我们面对一个优秀作品时，经常会有“眼前一亮”的感觉，这种感觉，从表面上看，往往是因为当前作品的艺术语言、题材内容等与周围常见的作品拉开了差距，从而呈现出一种让人持久关注的独创性，而从其深层次看，正在于这一作品让作为欣赏者的我们产生了一种非功利态度，超脱了日常的思维定势，而有了一种与艺术的形象世界深层交流的可能。

艺术世界的虚拟性为审美的自我确证创造了条件。艺术美所包含的自我确证的内涵是非常丰富的，就其作用机制而言，艺术中的自我确证与一般审美活动中的自我确证是相同的，但就其作用层次来看，艺术美所包含的自我确证更纯粹、更深刻。如果说在一般的审美活动中对感性自我本身、情爱能力和一般生活经验的确证是其主要方面的话，那么在艺术美所导致的自我确证中，对生命力、创造力和哲理性生活经验的确证却成为艺术美的重要内容，由此所导致的情感是更高层面的自由感，与一般的生活情感拉开了差距。对生活主体的自我确证，体现的是艺术“源于生活”这一特质。正是因为艺术形象源于生活，才能让欣赏者从艺术的虚拟形象世界中找到自我，从而实现自我确证，而此时的“自我”，既是生活中的自我，又不是生活中的自我，而统一的关键，是无欲望、非功利的自我的出现。

下面我们来分析一下艺术美的层次。

1. 对生命的自我确证

在这一层次，欣赏者发现自我的生命本质，感受了生命的存在、生命的秘密和生命的节奏。生命可以说是无所不在的，但生活的重压使人们麻木了，他们经常忘记了自己的生命本质，也忘记了自己与周围生命之物的共通性，变得不珍视生命、漠视生命的存在，也包括不尊重自己这一特殊的生命存在。艺术的一个很重要的功能就是让人深刻地体会到自己是一个生命的存在，是众多生命中的一个有机组成部分，自己和周围世界的生命一样，都有生命节奏和旺盛的生命力。艺术美的一个很重要的方面就是确证了人的生命力，唤醒了我们曾经沉睡的生命意识。在艺术美中，对生命的确证往往通过揭示对象顽强的生命力而得到实现，一些在生活中经常被我们漠视的生命之物，如小草、野花甚至于从功利性角度来看的是有害的一些昆虫等，都可以在艺术品中得到表现，因为其中的生命内容而引起

我们的自我确证。如白居易的《赋得古原草送别》诗中的前四句："离离原上草，一岁一枯荣。野火烧不尽，春风吹又生。"就塑造了顽强的生命形象，而让我们获得了自我确证。例如，春天之所以经常成为艺术家笔下的形象，也因为它代表了一种生命的复兴。再如，齐白石笔下的草、虫、虾、蟹，那旺盛的生命力正是让我们将其判断为美的原因。艺术形象中的一些残缺的、受到损害的生命形象，在它饱受苦难之后仍然体现出一种顽强的生命力，也是很能让人感受到生命的存在的。正因为艺术美经常与对生命的自我确证联系在一起，所以表现生命、讴歌生命就成为艺术的一个重要主题。

2. 对生活经验的自我确证

这一层次又可分为两个方面：一是现实的生活经验、生活经历；二是抽象的生活哲理。

（1）现实的生活经验和生活经历。欣赏者能发现自己曾有过的生活经验，获得对过去的生活经验的再度体验。生活经验的内涵是非常丰富的，但是在日常的审美活动中却较难将生活经验与审美联系起来，为什么在生活经验成为艺术的题材后却能让人获得审美感受呢？我们认为，这是因为日常生活中的主体与生活经验之间没有距离感，不容易形成对生活本身的非功利态度，因而在与生活事实打交道时，注意力全部放在对象的功利性价值上，而对其确证自我存在的价值熟视无睹。但在艺术中，生活经验不再是现实本身，人们对艺术中的生活经验成了旁观者，反而有可能从其中的一些内容形成确证自己的存在。可以说，正是艺术为人们所提供的出乎其外的条件，才让他们在面对其中的生活经验时能入乎其内，达到物我同一的境界，但这种同一仅仅是形象上的，欣赏者仿佛自己化身为作品的主人公，却又没有生活中的功利性追求。在对生活经验的自我确证中，欣赏者感到自我不再是一个孤立的存在，而有了理想的交流对象，因而能获得审美所需要的亲切感、认同感。

生活经验的内涵很丰富，人的情感经历、劳动实践、道德实践、认识活动等都是生活经验的内容。传统艺术理论和美学中强调的真实性在当代美学中的积极意义，就在于这种真实生活内容较易引起欣赏者对自我的生活经验的自我确证，但光有真实性还不够，艺术要在生活经验层面确证欣赏者自我，还取决于艺术作品中的生活经验与欣赏者的生活经验相吻合的程度，与欣赏者无关的生活经验的再现，是较难引起他们的自我确证的。正因为此，任何艺术作品总是有自己特定的欣赏者群体的，作为一个艺术家不要幻想自己的作品能够让所有人都获得自我确证。一个聪明的艺术家应该像一个精明的生产商一样，他对自己的产品的购买与消费群体是有清醒认识的，他只为自己所设定的消费群体服务，而并不寻求自己的产品能为所有人认同和接受。对于一件商品来说，成功的市场表现往往与它成功的市场定位——消费者群体的定位有着直接的关系。而对艺术作品来说，其成功的可能性也与它是否有着清晰的欣赏者群体有直接关系，某个作品就是传达给某类欣赏者来欣赏的，表现的就是这类人的生活经验和喜怒哀乐，作品才能获得成功。传统艺术理论中反复强调的艺术家要深入生活，就是要求艺术家要通过与某类人深入交流，了解他们的生活经验，然后在作品中反映出来，最后让这些作品能确证这类人的生活经验，从而让这类欣赏者获得审美享受。由于一个人的生活经验总是有限的，而一个正常人的生活经验又总是有

一定代表性，因此艺术理论也要求艺术家表现自己熟悉的题材，而不要刻意寻求题材的突破，这也是因为熟悉的题材较易以其真实性的内涵引起与自己生活经验相似的这类欣赏者的自我确证。

艺术家表现某类生活经验时要注意生活经验的代表性，要避免作品中的生活经验范围太狭窄，而使作品的欣赏者数量过少，从而影响了作品的社会影响面和社会声誉。事实上优秀的艺术作品是在较多的欣赏者中得到体现的，作品优秀与否，更多的是一种引起审美反应的欣赏者数量上的比较，一个作品引起较多欣赏者的审美反应通常被认为是更优秀的，那些只能引起很小的欣赏者群体的审美反应的作品，是难以被人认同的，而让欣赏者产生审美反应的关键就是作品是否表现了大量欣赏者的生活经验。为了让更多的人从作品中的生活经验获得自我确证，艺术家经常会采取一些相对讨巧的策略，最典型的就是在作品中表现亲情、爱情和友情，这些情感的理想境界由于不带功利性而更容易让人产生广泛的认同，反过来，过分实在的一些生活事实却较难引起广泛的认同，这是因为前者作为生活经验的重要内容曾在很多人身上发生过，后者则仅在一小部分人身上经历过。

俄国革命民主主义美学家车尔尼雪夫斯基在《生活与美学》中提出的“美是生活”这一观点能够帮助我们理解艺术美与生活经验的确证之间的关系。车尔尼雪夫斯基所说的生活并不是生活本身，而是一种再度体验的生活，这从他的一段对“美是生活”的补充说明看得很清楚：“任何事物，我们在那里面看见依照我们的理解应当如此的生活，那就是美的；任何东西，凡是能显示出生活或使我们想起生活的，那就是美的。”[①] 作为审美对象的生活必须要唤起我们的生活记忆才能成为美的对象，而这种让我们回想起自己的生活经验的最常见的对象就是艺术，因此艺术美的一个重要原因就在于它对我们生活经验的确证。

（2）抽象的生活哲理。生活经验被高度抽象就上升到生活哲理，虽然艺术的首要目的不是哲理性说教，但哲理内容却能与形象结合在一起形成一种审美的可能性。哲理既可以是认识性的，也可以是伦理性的。文学由于其表意的直接性，因而其认识的深度远远超过其他艺术样式，故认识性哲理能与深刻文学形象完美结合而获得审美表现，如苏轼的两首著名的诗歌：

题西林壁

横看成岭侧成峰，远近高低各不同。
不识庐山真面目，只缘身在此山中。

惠崇《春江晓景》

竹外桃花三两枝，春江水暖鸭先知。
蒌蒿满地芦芽短，正是河豚欲上时。

① ［俄］车尔尼雪夫斯基．生活与美学［M］．周扬，译．北京：人民文学出版社，1958：6-7.

“不识庐山真面目，只缘身在此山中”与“春江水暖鸭先知”之所以脍炙人口，传诵不绝，就因为其中包含着深刻而真切的认识性哲理，前者的哲理意义在于：我们由于身处某一环境之内或与某一事物距离太近，而不能真切地认识到这一环境或事物的本质；后者的哲理意义则在于：只有经过亲身体验，才能了解某一事物的内在秘密。虽然如上的理论表述也能相当清楚地传达出相关哲理，但与苏轼的诗句相比，理论语言明显显得呆板，而苏轼的诗则让人感到亲切、生动、活泼，印象深刻。

绘画、音乐等艺术样式更擅长表现伦理性哲理。中国画中的梅、兰、竹、菊“四君子”题材长期以来成为中华民族的一种文化符号，就因为它们是民族伦理精神的象征：做人要清白、正直、坚强、甘于寂寞。这些形象背后的潜台词很容易让中华儿女获得认同，而由于不同的心境，这些形象的不同伦理内涵也会有所变化，如当一个人怀才不遇时，四君子形象更多让人认同的是甘于清贫和寂寞是立身之本；而当一个人身处顺境，充满诱惑时，这些形象会暗示它的欣赏者要清白做人，廉洁自守；当一个人屡挫折、贫病交加时，四君子形象会让其欣赏者获得振作和坚强的心理暗示。

音乐也有比较隐晦的伦理象征意味，如《平湖秋月》象征着心如止水、波澜不惊的修养境界；而《命运交响曲》则分明是在呐喊：我要扼住命运的喉咙，由我来控制它，而不是它来控制我，人文主义精神由此得到充分显现。

无论是认识性哲理还是伦理性哲理的呈现，都要与形象完美结合起来，否则就会索然无味，与审美无关。

3. 对自由的创造力的自我确证

创造力是人的重要本质，对创造力的确证是艺术美非常重要的来源之一。对创造力的自我确证首先表现在艺术家这里，艺术家在其创作活动中充分表现出自由的创造本质，可分为两个方面：一方面是想象，是在头脑中形成形象的过程；另一方面则是传达，是通过一定的技术手段将想象中的形象传达出来。前一种自由虽然在日常生活中也会出现，但最主要的领域还是在艺术中；后一种自由则是生活中的自由创造，对必然的认识和掌握的集中体现。对创造力的自我确证还表现在欣赏者这里，当然这需要欣赏有一定的专门领域的艺术修养，否则就会“对牛弹琴”，由于无法领会到艺术家创造力的妙处，而不能获得对欣赏者自己创造力的确证。对欣赏者来说，他的创造力的被确证，不是像艺术家那样用特定的技术和物质媒介将形象传达出来，但欣赏者却可以像艺术家一样展开丰富的想象，只不过艺术家的想象是以生活形象为基础的，欣赏者的想象却是以艺术家所创造的物质载体和形式符号为基础的。欣赏者的创造力主要体现在三个方面：①形象的具体化；②虚拟世界中人物关系和事件的逻辑展开；③作品意义内涵的发现与创造。对于艺术家来说，他应该清醒地意识到，自己的交流对象有足够的创造力，因而要尊重这种创造力并为欣赏者提供足够的用武之地，而避免由于过分为欣赏者着想的“好意”导致的形象呆板而无再创造的可能性。对于欣赏者来说，他不仅应善于对作品中的一些隐含的内容补充完整，还可以超越艺术家所划定的边界而获得更自由的创造。现代艺术理论和美学认为，艺术欣赏中的再创造完全可以超越艺术家所设定的圈子而获得新的意义内涵和形象世界。就艺术美来说，由于它的存在主要是对欣赏者而言的，因此艺术家不仅要自己创造并愉悦着，还要积

极地为欣赏者的创造提供条件，要调动一切因素引导欣赏者参与到作品的再创造中去。而对于欣赏者来说，他的创造不仅能给自己带来审美享受，还在创造中带有评价，他在化身为艺术家的过程中，会对艺术形象的逻辑是否合理、意义内涵是否自然、作品内涵是否灵动而又充实进行评价，他会经常将自己放到创作者这一角色，体验艺术家的创作历程，而获得一种创造的愉悦，而这一过程也就是对欣赏者创造力的自我确证的过程。在一些书画展览会上，我们经常会看到一些欣赏者面对作品用手在空中勾画着，这就是一种融入艺术家角色的再创造的体现；在一些演唱会或戏曲表演的欣赏中，我们也会经常看到一些欣赏者情不自禁地跟着唱了起来，这也是一种融入艺术家角色的再创造。当我们在欣赏一些叙事性的影视作品时，我们会对作品中的人物命运和情节的展开做出自己的推测，当作品在随后的展开中印证了自己原来的预测时，我们会感到特别兴奋，这就是对创造力自我确证的一个表现。

与对生活经验的自我确证不同，对创造力的确证往往需要欣赏者有专门的艺术修养，否则就无法获得一种对创造力的自我确证。

从生命力的自我确证到生活经验的自我确证，再到创造力的自我确证，是艺术美的审美主体自我不断提升的过程，也是其中的理性内涵、自由内涵不断丰富发展的过程。在生命力的自我确证中，欣赏者有所感悟和感动，但其情感基础却往往是一些难以言说的情绪，有时甚至还带有一些冲动。在生活经验的自我确证中，欣赏者所获得的是一种纯粹(非功利性)的情感或同情感，社会性内容增加了，审美感动的强度和持久性也有所增加。而在创造力的自我确证中，由于欣赏者自己也参与创造，因而其自由本质得到更积极、更全面的展开，而不仅是一种非功利的直观，更有积极的创造性自由，与此相应，其审美情感反应更加强烈而持久。对自由创造本质的反思和确证的深入，将引发出对这一创造力的最终根源的思考，于是就有了艺术美最高层次的出现。

四、超越本质：暗示终极性存在和价值的意义世界

由非功利的、能导致欣赏者自我确证的形象世界发展而来的对终极性存在和终极性价值有所暗示的意义世界，是艺术美的超越本质层次，这是艺术美的最高层次。对终极性存在和价值的暗示仍然符合审美的规定，这是因为终极性存在和终极性价值是可以理解为对一个人自身的根源、归宿和价值判断依据的，它是现实之我存在和行为选择的依据，因而可以理解为超越性“大我”，所以对这种难以言说的超越性大我的自我确证，一方面有对“我”的确证，另一方面有与之相应的世界，审美的基本范式仍然存在，所以要说它是审美也还是成立的，而且这一艺术美的最高境界本来就是由对个别性自我的确证的审美所引起的。

终极性存在在中国古代先后被称为神、天命、道或天，而在西方，终极性存在被称为神、上帝。艺术与宗教的最大不同在于艺术将人延伸到神，让人也获得神性的光辉；宗教则让神来压抑人，让人体会到自己的有限性。艺术中这类存在(具体的神或抽象的神)的突然显现，是以对感性自我的确证而非压抑为条件的，欣赏者在品味形象世界和意义内涵时，在审美愉悦的推动下，精神达到高度活跃状态，各种个体精神资源得到优化组合，从

而有可能突然发现其中的终极性存在。终极性存在与自我从来都是紧密联系在一起的，当欣赏者获得对终极性存在的暗示时，意味着他获得了一个自我的根源，而这个根源的敞开，引导着艺术美的欣赏者走向一种超越现实、超越感性生命的大我境界。在由小我通往大我的过程中，感性生命的有限性、孤立性将被超越，自己仿佛在时间和空间上都变得无限起来。而这种无限性的存在，又使得个体与终极性存在完全融为一体。

不仅终极性存在能够以对艺术美的欣赏为基础获得，终极性价值也可以由此而获得。所谓终极性价值主要是指社会性的一些最高价值准则和追求目标，如人生的目标、历史的宿命、生存的价值等。这类终极价值是经常让人困惑的问题，与上面的终极性存在不同，我们离开终极存在也可以自由地生存，但离开这种终极价值，我们的生存的意义将会变成一种自发状态，其自觉性将大打折扣。对这类终极价值的突然获得，主体或者将感到自己的人生追求突然具有了意义，或者将感到自己原来所追求的都没有意义，一切不过是过眼云烟，而真正有意义的正在向自己发出召唤。于是个体的人的人生境界获得了飞跃，在精神上进入澄明的觉悟状态，最重要的“东西”显示出其存在性后，原来所追求的很多东西或价值都变得不重要，个人于是变得自由达观。

在艺术美中，对终极存在和终极价值的暗示并不是任何艺术作品都具有的美的本质层次。从审美的完成来看，在自我确证之时就已经进入一个完整的审美状态。但是无论是在中国还是在西方，都有理论赋予艺术美以更高的使命：它不仅要体现美的存在，而要能体现出终极性意义的存在。这一追求使得终极意义的出现就成为广义的美的本质的一个有机组成部分，艺术美由此获得了一个超越性的本质层次。但是应该指出，艺术美可以追求终极意义，但却不能要求艺术美一定要通向终极意义，也不应将终极意义的追求当作艺术的最高追求。艺术的最高追求应该是审美，否则艺术就会沦为一种特殊的认识或信仰手段。

并不是所有艺术都适宜表现终极性存在和终极性价值。不同的文学艺术类型，在表现终极性存在和终极性价值方面互有短长。比较而言，文学虽然表现形象的手段是间接的，但正因为间接，却能全能地表现终极性存在和终极性价值。音乐及其他一些比较抽象的作品，在表现终极性存在方面有其便捷性；而像传统绘画和传统戏剧等有具体形象的艺术类型，在表现终极性存在方面显得较为困难，但在表现终极性价值方面却有优势；现代抽象绘画和荒诞戏剧，则可以较好地暗示出终极性存在和终极性价值。了解这些特点，使我们知道某些特定的终极意义只会出现在某些艺术门类中，而不至于苛求另一些艺术类型。

就具体的表现手法而言，一些特定的艺术手段是比较便于传达出某种终极性暗示的，如表现时间所带来的变易性就比较容易让人获得一种终极意义的暗示，中国古典文学的运用典故也是一种时间意识的表达，因而较容易让欣赏者产生一种终极性暗示，如刘禹锡《乌衣巷》中的“昔年王谢堂前燕，飞入寻常百姓家”就能让人深切地感受到一种历史的宿命。又如当代书法创作中，由陈振濂教授创作的一件“学院派书法”作品《一切历史都是当代史》（图 3.1），将甲骨文、汉简、行书三种书体同时并置，既让人看到古为今用的当代视野，又让人理解一切当代艺术都来源于古代艺术这一深刻哲理，同时还有可能将这种历史的变易关系扩大到整个人类社会，一件平面艺术作品也就因此具有了时间性，给人启发，让人深省。在绘画中，焦点透视如果能与一种深邃的空间结合起来，也是比较容易

引起一种空间上的神秘感的，这种向纵深根源的延伸有可能让人想起终极性的意义。近年来，山水画家贾又福的一系列高度形式化的作品在黑色的包围中透出一丝白光，也暗示了向某个源头回归的引力，让人赏玩不已。就器乐来说，密集而激烈的音响过后，渐渐消逝的乐音与安静的空白，也有可能让人体会到一个终极性存在的。

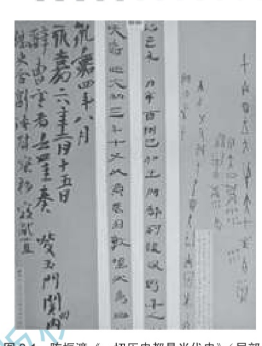


图 3.1 陈振濂《一切历史都是当代史》（局部）

中西方的不同艺术追求，也使得终极意义的敞开具有鲜明的民族特色。在西方艺术中，终极意义的敞开往往与神的在场或神的大德大能的显现联系在一起，宗教追求的主导优势往往使得艺术美中的主体在神面前感到有限与无力。在西方，人的不能逃脱神的掌握的宿命经常让人在一种消极态度中感受到神的存在，所以西方的这种最高形态的美往往是以对人的部分否定为内容的。而在中国，由于很早就摆脱了宗教的束缚，人格化的神灵在审美活动中根本就不出现，对艺术的审美也不以压抑人性、提醒人自己的理性的有限性为条件，相反，它在艺术美的创造者、发现者与最高的存在之间建立起了一种沟通和亲缘关系，在确证终极存在之时，自我也得到了最高的自我确证，这种精神的愉悦是无限自由、无可比拟的。

思 考 题

1. 如何理解美的本质？
2. 美的本质可分为哪些层次？
3. 如何理解艺术的本质？
4. 简述艺术美的本质的四个层次。
5. 艺术美确证了人的本质的哪几个层次？

第四章　艺术美的特征

艺术美是在艺术活动中显现出来的美，既因为艺术家的创造，也因为欣赏者的欣赏。艺术美与自然美作为两种最重要的美的类型，二者之间既有美之为美的共性，即都具有形象性、非功利性、愉悦性、合目的性等特征，但在这些共同的特征之下，二者又有微妙的差异。除了二者共有的特征之外，艺术美还有其独特的人为性特征。

第一节　形　象　性

艺术美和自然美都有形象性的特征，二者之间有着一致之处，但二者又有着不同的侧重点。二者都有感知、想象的成因，但艺术美的形象性更多的是想象的结果，而在自然美中，感知的成分更多一些。

一、感知形象

美离不开对形象的感知，这是所有美学家公认的美的基本规定。感知是人的感官能力作用于外在对象的结果，是人获得对象的最基本也是最低级的途径，它又分为感觉与知觉两个层次。

1. 感觉

感觉是运用某一单一感觉器官对对象局部特征的初步接受，如视觉对对象的红色的特征的认知、对对象的基本形的接受，听觉对对象发出的声音的感受，嗅觉对各种气味的感受，触觉对对象的硬度或粗糙度的接受等。感觉的突出特征是局部性和直接性，它不涉及整体或全局，也不涉及意义或深度内涵，而且也不涉及真假判断。光凭感觉到的局部印象，人是无法获得对一个对象的完整认识的，而只有片断或局部特征的初步接受，像我们平常说的我感觉到了某物的存在，其实都不只是某个简单的感觉的结果，而是多种感觉的综合。

感觉是知识之源，也是审美之源。没有感觉，就没有接下来的认知和审美。人的感觉与高等动物的感觉有其相通性，但也有其差异性。其相通性表现为感觉的局部性、直接性，以及由此导致的客观性。而其差异性的方面更值得我们关注。

与其他动物相比，人的感觉具有特殊性，这种特殊性使得进一步的认知和审美得以可能。这种特殊性首先表现在其感官能力的均衡整体上。从感觉的敏锐性本身来看，人在整个动物界并不占优。人的视觉、听觉和嗅觉等都不如我们身边的很多动物，如猫、狗等。人的感官系统的优势，不在于单个感官本身，而在于它们的综合作用，它不是最好的单项选手，却是最好的全能运动员。单项感觉能力我们不如某些动物，但在均衡性上我们占有

优势。例如与狗相比，人不如狗看得远，但狗的眼中只有不同灰度的无色世界，而人眼中却是一个色彩斑斓的世界，这种差异意味着人比狗更容易辨别近处的物体；再如人对声音响度所能承受的阈限，虽然在细微的声音的辨别上不如狗，但在较大声音的承受能力上远强于狗，这使它在重大的自然灾难前更容易坦然应对，而不至于惊慌失措。这种特殊性还表现在人的感觉不是单独起作用，而是在复杂的大脑机能的支配下起作用，比其他动物更先进、更复杂的大脑机能，使人的感觉能力的劣势基本不存在；相反，我们有着其他动物不能相比的优势，我们能迅速将感觉整合为知觉，能将感觉中的空白部分填补完整，形成对于对象的完整印象。与此相应的另一个人的感觉能力的特殊性，是人的感觉兴奋点或兴趣范围远远大于动物。动物的感觉只对那些与自己生命本能相应的对象感兴趣，它们能迅速辨别出满足自己生存需要的生存资料，而对那些与生存无关的对象则失去了兴趣，其兴趣范围相对狭窄。与之相比，人的兴趣范围要广泛得多，这使得基于生理需要的认知发展为审美需要的认知得以可能。

感觉具有直接性，是对象局部特征的直接呈现，因此感觉一般无所谓正确或错误，错误感觉的产生，往往不是因为错觉，而是因为感觉器官的病变。因此感觉所获得的对象具有高度的客观性，这是认识和审美的坚实基础。

2. 知觉

感觉的综合导致对一个对象的印象的完整获得，就有了知觉，知觉是对感觉的综合的结果，是在对对象在感觉的基础上形成的对对象的整体印象。从感觉到知觉，包括以下三个方面的工作。

（1）对感觉信息的整合。知觉要将五官加上触觉所获得的印象综合起来形成一个鲜活的立体印象，如果感觉器官机能良好，所获信息真实有效，整合过程没有掺杂过多的主观意识，那么由此获得的知识是客观的、真实的。但在实际知觉中，这种“理想情况”往往并不存在，尤其是在审美活动中，它甚至经常是不存在的，审美知觉需要更进一步的主观化的信息处理，而即使是在认知活动中，这种主观化的信息处理往往也是不可避免的，只是它偏离客观的“度”是否在我们所容许的范围内。

（2）对感觉信息的选择。这种选择受制于我们的生活经验、文化修养和认知目的，选择意味着一部分感觉信息得到强化，而另一部分感觉信息则被弱化，如水墨山水画家在对自然风景的知觉选择中，会淡化对象的色彩，而将其简化为黑、白、灰的简单色彩关系(图 4.1)，类似的情况在素描中也有体现。同样，音乐家对自然界中的声音应该更加敏感，也更倾向于选择那些合乎韵律的自然的声音作为自己的创作素材，而对于色



图 4.1　张黔《山水清音》

彩、形体等感觉信息则会淡化。知觉的选择作用使得同一个对象在不同人的感知印象中因人而异，从而与整合所得的印象拉开了差距。在认知活动中，知觉的选择作用同样存在，如不同的科学家对于对象的知觉也是不同的，他从事的学科往往会影响其知觉的兴趣，从而往往使其对某些感觉信息更敏感，而淡忘另一些感觉信息。

（3）对空白的感觉信息的填补。由于感觉条件的限制和感觉能力的限制，我们所获得的感觉信息往往是不完整的，我们在特定时刻所获得的感觉信息未必能整合为一个完整的印象，即使被整合出来也往往是有着空白点的对象性存在，如同我们经常在博物馆看到的由考古学家根据碎片复原出来的史前时期的陶器一样，但知觉之所以仍能将其作为一个整体来看待，是因为知觉能将其中的空白之处填补完整。

知觉使感觉中的对象的个别特征转化为一个完整的形象，也使得形象真正在我们的脑海中得以形成。严格来说，在感觉中存在的是个别对象的特征，如红色、长方体、光滑表面、触觉冰冷等，这些特征的综合才形成一个完整的知觉形象：一支红色的冰棒。因此，在不严格的意义上，我们可以说感知形象或感觉形象，而在严格意义上，我们只能说知觉形象。知觉使形象成为现实的存在，而感觉则为知觉形象的产生积累了条件。没有感觉就没有形象，但光有感觉，也没有形象，对于绝大多数动物来说，对象仅仅具有与其生命本能对应的感觉意义，而不具形象意义。因此对形象的知觉，本身就是人与绝大多数动物相区别的一个标志性特征。

虽然感觉是我们与对象打交道（对象化）的基本途径，却不是人类独有的感知系统，知觉才使得人与绝大多数动物区分开来。因为知觉的存在，人与对象的关系经常就变成人与一个外在于自己的形象的关系。感知形象、丰富与创造形象成为人之所以为人的重要本质，人因此不是像动物那样只是与适应自己生命本能的对象的个别感觉特征产生联系，而是与一个个完整的物的形象建立起联系。

由于知觉对感觉信息的加工不是一个简单的加法，而是选择、补充与综合作用的结果，这使得与感觉的客观性相比，知觉显得不是那么客观，它带有一定的主观性。正因为主观因素的过多参与，在知觉印象与客观知觉对象之间，就有了是否符合的问题，这就有了对错或真假之分。因此，严格意义上的错觉是在知觉阶段才有的，而在感觉阶段除非感官的器质性病变，否则它不会出现。

知觉在认知和审美中意义重大。知觉进一步区分了动物与人的感知系统，动物只能从局部、从它感兴趣的方面去感知对象，它的感知结果与对象之间有着直接的对应性，不存在错觉。而对于人来说，感知形象与对象之间虽然有着对应性，但是经常存在着转化与错觉的。从认知的角度，从感觉到知觉，其中包含着转化，如由选择导致的强化与省略，以及合理（合乎生活经验逻辑）的补充等，这是被允许的、是合理的。错觉在认知中是应该严格避免的，而从审美角度，错觉是不可或缺的，正是因为错觉的存在，才使得静止的图像有了动态的暗示，也正是因为错觉的存在，才使得现代电影艺术才是可能的。

理解知觉与感觉的区别对于理解美的本质及特征有着重要意义。在 20 世纪 60 年代，国内曾有一场美学讨论，讨论是围绕着朱光潜的美学观点展开的。当时很多美学家都认为，美是事物的一种客观属性，如同红色这类物理属性一样，是纯粹客观的，不以人的意

志为转移的。朱光潜则认为，美不是事物的客观属性，它与包括物理属性在内的客观属性有关，却不能停留在客观属性方面。朱光潜认为，事物可以分为两个层次：物甲与物乙。物甲是客观的物本身，是不以人的意志为转移的，具有独立自主性。而物乙则是物的形象，源于物甲，却不等于物甲，它是主客观相互作用的结果。审美不是与物甲打交道，而是与物乙打交道，审美之物带有一定的主观性，而非纯粹客观的存在。今天我们再来看这段争论，不难发现真理掌握在朱光潜这边。而朱光潜之所以能掌握真理，恰恰在于他深厚的心理学功底，他对于感觉和知觉的区别掌握得非常清楚：感觉只提供个别对象的特征，如物理学上的红色，却不提供完整的物的形象，完整的物的形象是由知觉所提供的。审美虽然与认知一样以感觉为门户，却不能止于感觉，而要发展到知觉，由感觉中的个别要素发展为知觉中物的形象。审美是以形象为对象的，而不是以影响形象生成的个别感觉特点为对象。从这个意义上说，感觉所提供的对象虽然是具体的，但由于其片断性和局限性，因此又可认为它是抽象的，也是无意义的。真正的具体形象是在知觉中形成的。

在掌握了知觉对于形象的重要意义、知觉形象对于审美的意义后，我们再来看知觉形象在自然美与艺术美中的差异。自然美和艺术美都需要知觉形象，但二者还是有一定的区别。

（1）二者中的知觉形象产生的基础是不同的。在自然美中，形象生成的基础是自然本身的物质运动而产生的，它的“物甲”是纯粹客观的，不以人的意志为转移。而在艺术美中，形象生成的基础虽然也要借助于自然的物质材料，但其形成的“物甲”却不是纯粹客观的，它带有强烈的主观性与人为性。在知觉形象的生成过程中，自然美具有典范性，它经常是艺术美得以产生的范本，甚至是不可超越的范本，这也正是艺术本质观中的“模仿说”得以产生的坚实基础，自然形象的不可超越性突出体现在它的无限丰富多样性上。

（2）知觉中的整合、转化以及错觉的参与程度不一样。二者都会涉及整合行为，但在此基础上，二者的生成机制有细微的区别。在自然形象的知觉中，审美知觉更多的是整合感觉到的信息，对超出平均感知状态的信息进行整合而形成强烈的印象。而在艺术形象的知觉中，由于艺术抽象的存在，使得整合的作用变得不那么突出——它已被艺术家“代劳”了，相反转化和错觉变得尤其重要。在自然美的欣赏中，我们似乎是在贪婪地获取一切典型的具有强烈冲击力的自然信息，由此形成强烈的审美印象，我们更多的是接受而非创造，更非错觉。而在艺术美的知觉中，虽然我们也能感觉到的艺术品的局部特征具有一定的普遍性，如一幅油画它的物质属性明显不同于一幅中国画，这是不难辨别的。但是，知觉的转化与错觉导致的形象的差异性，同样是普遍存在的，每个欣赏者从其艺术对象中所获得的知觉印象往往是有区别的，虽然这种区别仍然有其感觉基础，但对艺术美的知觉形象的差异性远大于对自然美的知觉形象的差异性。

（3）知觉形象在艺术美与自然美中进一步的发展方向不同。在自然美中，知觉形象形成后，由于自然美的类型——震撼型与参与型的不同，其后续发展效应会分化，在震撼型自然美的形象产生后，形象会保持相对稳定，我们不会对形象做进一步的转化，而自觉接受其净化效应。而在参与型的自然美的形象产生后，我们还要对其知觉形象进行转化，将

相对客观的知觉形象转化为较为主观的想象形象，如将某座山称为神女峰，其最终审美效应的形成一定与高度主观化的想象性形象的产生有关。在艺术美中，同样也可做这样的分类，但无论是震撼型或参与型的艺术，其审美意象都是在知觉基础上想象的结果，从知觉到想象，在自然美的欣赏中可能存在，也可能不存在，而在艺术美中，则是一定存在。

二、想象形象

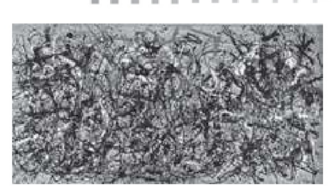
在知觉形象形成后，艺术形象必然发展为想象形象。想象形象在艺术美中是必须要存在的。如果说在知觉形象这里，形象还带有一定的客观性，但主观性已经开始出现，那么在想象形象这一阶段，客观性进一步弱化，而主观性则进一步强化。在想象参与之前，艺术形象基本上还是艺术家的，而在想象参与后，艺术形象才真正变成了欣赏者的。

1. 想象形象与艺术家的关系

想象形象首先存在于艺术家这里。艺术创作离不开想象，没有想象就没有艺术创作，也没有艺术形象。从艺术创作的角度，想象的主要任务是在感知形象和由感知形成的记忆形象的基础上，对生活原型的加工改造，包括对生活原型的打散重组、对生活原型的抽象变形。打散重组首先需要对形象进行分解，由一个完整的形象分解为局部性的多个组成部分，如将人分解为头、躯干、四肢。在少数情况下，被打散的局部元素也可以单独作为艺术形象而存在，但在更多的情况下，被打散的元素需要重组，而这种重组不是与原来的同一原型的各局部的重组，往往是这个原型与另一个或多个原型的各个局部之间的重组。这就是鲁迅所说的“杂取种种人”的合成法。中国传统图腾形象中的龙、凤都是典型的打散重组形象，龙由鳄嘴、鹿角、蛇身、鱼鳞、鸡爪等分解形象组成，凤则由孔雀、锦鸡、仙鹤等鸟的局部重组而成。鲁迅在塑造阿Q这个形象时，头、衣服、帽子等分别来自不同地区的人的形象。这一形象塑造法也可以以某一个形象为主体，掺杂个别的其他元素而形成。但只要是艺术形象，就不是对生活形象的简单照搬，即使是写实性绘画，也需要打散重组，如法国画家籍里柯在创作《美杜萨之筏》这一作品时，就用了不同的模特，最终将不同时空的人的形象融合到这个作品中。当代数字媒体艺术的重要手法“P图”，更是将不同的形象整合到同一个画面，这一过程也包含了想象。在中国传统诗歌中，不同时空的意象可以在同一首诗中出现，如“雨中黄叶树，灯下白头人”，也是一种打散重组的方法。对生活原型的抽象变形，是近代以来西方艺术常用的想象手法。这一方法或者夸张对象的某个局部，同时弱化另外一些局部，造成形象原比例的失去，或者对对象的外轮廓做出大胆的改变，如将光滑曲线转化为锯齿状的线条，将圆形转化为方形，或者对对象做出大胆的抽象概括，舍弃细节，仅存其概貌。这些方法，都是想象的具体运用，由此获得了与生活形象相区别的艺术形象。

2. 想象形象与欣赏者的关系

想象形象在欣赏者这里也是非常重要的，因为毕竟艺术品的现实化是由欣赏者实现的。欣赏中的想象形象与创作中的不同之处在于，欣赏中的想象是对艺术家创作出来的艺术形象的再度创作，其基础既有自己的认知形象及其记忆形象，这与艺术创作中的想象基础相同，同时还有艺术家所提供的形象。艺术家所提供的形象越具体，越接近生活，就越


图 4.2 ［美］杰克逊 · 波洛克《风景》

有着清晰的意图，欣赏者的想象受到的规范和约束就越明显，其想象形象与艺术家所塑造的形象之间的趋同可能性就越大，而当欣赏者与艺术家在文化修养、风俗习惯、个性气质等方面相同时，传统美学所高度认同的“共鸣”模式就会出现，在这种状况下，欣赏者其实是按创作者的视角去接受作品、再造形象，其想象的自由度不大。艺术家所提供的形象越是抽象、概括，变形的成分越多，主题倾向越模糊，欣赏者的想象空间就越大，由此所获得的二度创作形象就越是因人而异，甚至出现彼此对立的情形。例如美国抽象派画家杰克逊 · 波洛克的作品《风景》（图 4.2），作品的题材和主题都是让人费解的，也因此为欣赏者的想象和理解留下了足够广阔的空间。欣赏者的这两种想象模式，主要不是由欣赏者本人所决定，更多是由艺术作品的风格形态所决定的。欣赏范式本无所谓高低，想象所限或想象自由都是合理的，都有其存在的合理性。但是想象作为艺术美生成的重要一环，它的进一步发展方向值得艺术家在创作时重视，想象受限的欣赏固然可以让欣赏者与创作者达成一致，但这种一致很多时候却非审美，更多的是生活理念的相互交流。

想象自由的欣赏固然让欣赏者有足够的自由，但当这种自由过大时，欣赏者却不禁要反问：创作者到底想要传达什么？传统艺术所激发的欣赏模式是前一种，它更关注艺术能否被理解，理解比审美本身更重要，这与传统艺术的审美以外的功能比审美功能更重要有关。现代艺术所激发的欣赏模式是后一种，它对审美有足够多的关注，同时也包含着游戏的互动性，但同时却将欣赏者完全与生活经验隔绝开来，将不可理解当作艺术的一个特质，使艺术及艺术欣赏走向另一个极端。这两个极端都不是理想的状态，艺术不能完全以理解为欣赏的全部，也不能完全不要理解；艺术不能完全将欣赏者的想象禁锢在艺术家的经验范围内，也不应让欣赏的想象变得漫无边际。实际上，漫无边际的想象最终导致的结果往往是想象的失败，不是没有丰富的想象，而往往是想象未能形成清晰的意义而导致想象的无疾而终。

因此，创作者如果有为欣赏者而创作的思想的话，他就应该在这两个极端之间形成折衷，让作品既有一定的可理解性，又不是简单地将某个观念灌输给欣赏者；让欣赏者能自由地展开想象，又不会导致想象没有方向。这样做的结果，才能导致基于审美目的的艺术形象介于写实与抽象、似与不似之间。而到了欣赏者这里，他才可能既理解艺术家的意图，又能发现艺术家的主要意图之外的存在；既有想象的活跃度，又有想象的方向性。艺术形象的审美性也只有这样才是可能的。

3. 想象形象在不同类型艺术中的作用

想象在不同类型的艺术中的作用不尽相同。我们可以大体将艺术分为写实型、抒情型和象征型。

（1）对于写实型艺术，想象的重要性相对不如后面两类艺术。尤其是在以单一模特为

形象来源的艺术中，它几乎不需要想象。如传统绘画中的写生性作品，当代纪实性摄影和纪录片等，想象在其中不是说毫无作用，但作用不是非常明显。当然，这不是一个绝对的结论，古有司马迁的《史记》，今有大量的报告文学，都被认为是有想象参与其中的，一些文艺理论家也认为纪实性作品允许有虚构——想象的成分存在。另外，纪实性作品在场景的组织、结构的安排等方面，也是需要想象的。至于那些局部真实而整体虚构的作品，想象的重要性更是不言自明。即使如此，想象在纪实型艺术中的重要性相对较弱。

（2）在抒情型艺术中，想象的地位大大提升，抒情艺术所需要的时空的跨越性、情感真实倒逼出来的形象的夸张，都离不开想象。这一点在诗人李白的大量作品中表现得尤其突出，“白发三千丈”“桃花潭水深千尺”“飞流直下三千尺”“千里江陵一日还”“天姥连天向天横”等脍炙人口的诗句，无不是其大胆想象的结晶。正是这些充满个性语词及背后的想象，使得李白的个性不同于同期稍晚的杜甫。可以说，离开想象、离开想象形象，作为大诗人的李白就不存在。抒情艺术中类似于蒙太奇的表现手法将不同时间、空间的形象挤压在同一个时空，或将现实时空顺序颠倒错乱而形成奇特的意象，也是想象的结果。在一些西方最新的电影中，整体性的想象已经成为作品创作的方法，从而形成既真实又虚幻的奇特意象，如《盗梦空间》《侏罗纪公园》等，但显然，这些作品在借用了抒情艺术的大胆想象的同时，也失去了传统的写实艺术的僵化与主题的唯一性，而这正是想象给这类艺术的特质。

（3）在象征型艺术中，想象同样是非常重要的，象征型艺术需要在象征意义与象征之物之间建立起对应关系，这种对应关系往往不是如同生活现象本身那样直接明白的，而是抽象变形之后的结果。简化、概括、抽象、变形等手法的运用，有助于在具体形象与抽象哲理之间建立起对应关系，而对生活原型的这个转化过程，同时也是想象的过程。因此，与抒情型艺术类似，没有想象就没有象征。传统的象征，较多地采用变形与简化的方法，如中国古代梅、兰、竹、菊四君子题材的绘画，是对自然形象简化与概括的结果，这一过程同时也是想象，正因为此，它才具有了象征的意义。同样的题材，当其以写实形象出现时，其象征性基本就不存在。至于当代一些篇幅较大的象征性作品，虽然借助了写实的语言，但在抽象哲理的传达中，同样需要想象。典型的作品如《阿凡达》，作品的表层虽然是叙事性的，但其深层却是象征，地球人在这个作品中象征着无休止的人类欲望，而地球人与被殖民的潘多拉星球之间的关系则象征着近代以来人对地球资源过度利用导致的环境与生态的恶化状况，而这个星球上的原住民与星球之间的和谐、友好与亲切关系则象征着人类未来应该有的人与环境的关系。在形成这一象征意义的过程中，作品运用了大量的想象，虚构了一个并不存在的星球，两个不同星球的人，以及子虚乌有的故事情节。显然，写实与虚构的结合，让艺术作品在再现生活之外，还多了象征的内涵。

4. 想象形象的作用

想象使得不同门类的艺术品打破了自身的局限而转化为鲜活的形象世界。在一般的理解中，艺术按照其载体类型的不同被分为不同的门类，如空间艺术、时间艺术、时空综合艺术、语言艺术等，这种分类有其合理性，是历史积累的结果。这种分类，反映出长期以来艺术家往往只能专精于某一艺术门类的创作、只能掌握某一特殊的操作技术这一事实。但是，毕竟有的艺术家能够跨越两个或多个不同的艺术门类的创作，这类人的存在让

其他艺术家及艺术理论家思考：兼善两类或更多类不同艺术门类的创作的艺术家，在其创作时，有没有门类之间的相互影响、相互沟通的精神活动？如果有，那么其核心是什么？显然，作为一个特殊的艺术现象，兼善两个或多个艺术门类的艺术家的创造性活动被认为是有着积极的相互影响的，这种影响及相通性在中国古代被认为“诗画本一律”，二者有着相同的创作规律。但同样明显的是诗画之间在传达层面的区别，正是因为这种区别，才让人们普遍接受了艺术的分类。那么到底诗画或各类艺术之间的相通之处是什么呢？答案不难获得，是艺术创作中的以想象与直觉为核心的创意与构思活动，这在中国古代被称为“神思”。神思所得形象是典型的想象形象，它在各类艺术创作中的普遍存在使得艺术的分类仅仅限于特质传达手段，如果以为这种神思是艺术创作的核心甚至是艺术的本质的话，那么艺术的传达就显得无足轻重，艺术的分类也就没有意义，而这正是现代意大利美学家克罗齐的观点。但在中国古代，人们虽然意识到门类艺术之间的相通性的存在，但并不因此取消艺术分类，诗还是诗，画还是画。但是优秀的诗人创作的诗，其诗中有画；同样优秀的画家创作的画，画中有诗。达到这种理想境界的是唐代诗人兼画家王维。王维的诗，被后来的苏轼认为诗中有画，其画则被认为画中有诗。诗中有画并非后来我们看到的诗歌中有插图，画中有诗也非常见的文人画那样在画上题诗。苏轼及其追随者们之所以认同王维的诗画，正因为在王维的作品中，空间艺术具有时间艺术的特质，时间艺术具有空间艺术的特质，语言艺术失去了它的抽象性而变得具象起来，具象的写实艺术也具有流动的抽象的诗意。不仅王维，苏轼的很多优秀作品以及其他优秀画家和诗人的作品，他们的艺术都具有这种跨越艺术门类的审美魅力。

艺术的这种特质的获得，乃在于想象的参与，想象的贡献，在于突破传达载体自身的局限，走向依托于另一类载体而存在的形象，故时间艺术要在想象中转化为空间艺术，空间艺术在想象中要转化为时间艺术，语言艺术也要转化为空间艺术。想象转化的结果，使得艺术的分类既有意义又没有意义，有意义的是无论是欣赏者还是创作者，全才或全能毕竟少之又少，绝大多数人更擅长某一类或两类艺术的创作与欣赏，他们对某类传达载体更具敏感性和驾驭能力，人的能力的这种有限性使得艺术按载体类型分类是有意义的。但从另一方面来看，这种分类的意义是人的有限性的表现，而艺术本身的核心创造环节——艺术构思是一致的，而且在欣赏中所有艺术在向其对立的另一类型艺术的想象转化中都成为综合艺术，而这种欣赏中的综合艺术的出现，正意味着艺术欣赏达到了它想要的核心，如同创作中想象与直觉的结合是其核心一样。

因此，以丰富而活跃的想象为载体而非物质传达载体而存在的艺术，使得艺术的分类变得无意义，这一点克罗齐无疑是正确的。各门类艺术载体的局限性，在想象中都将得到克服，转化成为鲜活的、具有意义的形象世界。艺术载体的差异性，提供给我们的不是艺术门类的分裂，而是一个独特的理解世界、再现世界的角度，其目的都在于提供一个相对完整的形象世界。

三、我向性的想象形象

艺术形象中的想象不仅要为再造一个人类生活世界服务，更要为创造一个因我而存

在、以我为中心的世界服务，艺术想象的这一特质，我们将其概括为我向性。

构建艺术形象的想象为什么具有我向性?

（1）从创作者的创作目的来看，不管是自觉还是自发，艺术创作都构成了艺术家自我实现的最重要途径，而艺术想象又是艺术创作的必经之路，二者的结合使得艺术想象必然以自实现为目的。艺术家作为生活中的一个特殊的群体，与其他日常生活中的主体一样，也会在基本的生存需要之外，派生出高级的精神需要，而最高级的精神需要则是自我实现的需要。但是现实层面的自我实现并不容易，于是就只能求助于虚幻的自我实现。艺术想象作为虚幻的自我实现的途径，必然具有我向性。艺术家在塑造作品理想的主人公及理想的生活场景时，往往带有艺术家自己的影子，艺术家根据自己的理想，对生活所获材料进行选择、提炼和加工，逐渐让题材获得意义，同时也让自我逐渐得到实现。

（2）从想象和艺术创作的基础——艺术家生活经验来看，每一个成功的艺术创作都是艺术家独特生活经验的成功显现。艺术家的创作，不是无源之水，无本之木，而是自己的生活经验的显现。不同的艺术家有不同的生活经验，因此才会有不同的艺术题材和艺术主题。如清代的黄山画派，其中的画家长期在黄山，以黄山为师为友，这种特殊的生活经验，都使画家们有了不同于其他画家的独特题材，因而体现出题材上的共性。生活经验不需要刻意去获得，一个人际关系很广的人有他独特的生活经验，而一个相对比较孤独的人也有其生活经验，从艺术史的实践来看，这两个极端的人都有可能成为伟大的艺术家。而这两个极端形态的艺术家都能让我们从其作品中感受到各自独特的生活经验。因此作为艺术创作的主体，不需要刻意去“深入”生活，但却要善于“体验”生活，反思自己的生活经验，理解日常生活经验所具有的普遍人生意义，这样他才能创作出既有个性又能引起他人认同的艺术作品。艺术家的独特生活经验储存于其记忆表象中，构成了想象的基础，表现为作品的人物形象、故事情节、生活情境。传统的艺术社会学认为，一切艺术创作都带有艺术家的自传性质，就因为艺术创作总是以艺术家的生活经验为基础。

（3）从欣赏者的欣赏来看，欣赏者的欣赏目的不是为了做一个旁观者，而是做一个参与者，他需要在艺术的形象世界中确证自我、实现自我、直观自我。与艺术家需要在艺术创作中实现自我一样，欣赏者也需要在艺术欣赏中实现自我。欣赏者的自我实现带有自己的个性和价值倾向，这决定了他在欣赏过程中的意义选择方向，他会有意地选择一些与自己个性和认同的价值观相同或相似的主题和意义进行深入解读，从而使作品具有欣赏者的个性，在作品中的人物与欣赏者之间建立起同一性关系。例如美国动画影片《功夫熊猫》剧照(图 4.3)，当我们作为欣赏者全身心投入作品的情境中时，我们几乎与熊猫合二为一，忘记了他的动物性存在。这种主客体关系的统一，源于创作者的想象，又在



图 4.3 ［美］动画片《功夫熊猫》剧照(附彩图)

欣赏者的想象中得到了落实。同时，欣赏者在对作品的形象、情节和情境进行欣赏的过程中，他自己的生活经验会起到关键作用，每个欣赏者都会根据自己的生活经验来对作品进行再度加工，在想象中使作品得到丰富与完整，也因此让作品进一步成为欣赏者自己的作品。欣赏者的自我实现，不仅体现在主题与意义的选择性接受、作品题材与自己生活经验的同化处理等方面，还体现在有时欣赏者还会直接转化为创作者，自己隐隐约约成为创作者本人，想象着作品接下来的情节发展，构思着作品最后的结局，并经常会因为自己的预想在进一步的欣赏活动中得到落实而得意，这同样也是在想象中实现的。

（4）“我向”中的我，不是单一的个体，而是群体性存在，而且这种群体的延伸范围越广，作品的审美魅力就越大。成功的“我向”中的我，应该是“我们”，而且“我们”所涉及的范围越广越好。艺术形象，既是个体想象的结果，又是群体想象的结果。既来自艺术家个人，又扩展到所有能欣赏这个作品的欣赏者群体。“我们”之所以能通过欣赏同一个艺术作品得以形成，乃因为我们与艺术家有相同或相似的价值观，有类似的生活经验，且都能以自我为中心展开想象。由此导致的欣赏者群体，具有一定的相似性和相通性，大家在日常生活中的个性暂时会被淡化，而由作品所激发出来的某种共通的价值观、人生经验则会被强化。作为创作者，如果他认同艺术创作的成功是以欣赏者的数量范围为标志的话，他在创作中就应该有一定的策略，如将主流的价值观在作品中显示出来，将共有的人生经验揭示出来，如果他在传达手段上没有明显的缺陷的话，那么这种创作的成功概率会大大增加。这也就解释了为什么在影视、小说等艺术中，最常见的题材总是亲情和爱情，因为“爱”作为一种价值被大家认同，作为一种特殊的人生经验是大家所共有，故一代又一代的艺术家不断重复这个主题和这类题材。类似的现象在当代流行歌曲中也有所表现，流行歌曲最重要的母题之一，是苦情，情的价值，为大家所认同，追求情的实现中所遇之痛苦，也为很多人所有，这也才使得一个“我们”得以形成，这类作品才会成为流行歌曲的主流。

艺术想象中的我向性，要求我们在创作和欣赏中充分调动自我的生活经验，张扬自我的个性，实现自己的价值追求。以我向性来衡量日常生活中的无目的的、白日梦式的想象，之所以与艺术创作或欣赏有距离，就因为它没有清晰的我向性，而只有发散性。日常的白日梦式的想象固然也有生活经验的基础，但在自我实现方面显得缺乏力度，因而在多数情况下，这类想象与审美、与艺术创作无关。但当白日梦式的想象中有更多的自我实现的价值渗透时，其审美内涵就逐渐显现，奥地利心理学弗洛伊德之所以以《作家与白日梦》为题论述这二者的关系，就在于他看到了作家的白日梦往往是我向性的。

第二节 非功利性

艺术美的产生直接与非功利性有关，艺术美一旦实现必然表现出非功利性。这里的非功利性并不是指所有的功利需要都要被否定，它所否定的仅仅是满足基本生存需要的功利性以及由此派生出的具有一定社会内涵的人对金钱、物质、美色、权力和名利等的占有

欲。在日常生活中，一些有目的、对人生有意义的行为，如审美、情爱的交流等虽然具有广义的功利性，但在艺术美学中，这些功利性被认为是积极的，不会妨害审美与艺术活动的，因此它们一般不被当作是功利性的行为。美学中的非功利性主要是指对那些体现出人的自身局限性的占有对象、利用对象的功利性思维定势的遗忘与否定。

一、生活中的功利性

功利性是指对象满足人的功利目的需要的程度。功利性具有合理性，是人生存发展优先关注的内容。生活世界中的每一个人，首先都得解决基本的温饱问题，总得关心对象是能否满足自己的衣食所需，这就有了功利性。我们经常说“先生存后发展”，也是强调先有基本的功利性目标的实现。马斯洛的需要层次论中的安全需要、生理需要，这两个基本的需要也是从功利性角度着眼。没有功利性目标的实现，就没有人的生存，功利性对人生意义重大。

除了极少数人可以淡忘功利性目标外，现实生活中的人经常面临的问题是生活目标中只有功利性，而没有非功利性。一个人当他处于生活世界的底层，不得不解决衣食等基本生存问题时，功利性目标是合理的、应该得到尊重的。但现实世界中的人往往容易犯的错误却是，他的基本生活需要已经得到了满足，仍然执着于功利性目标，在当代社会，突出表现为对金钱、对商品的占有上，这就不再具有合理性了。从空想社会主义者、马克思到当代具有批判精神的思想家，都对这类人及相似现象展开了猛烈的批判，就在于当它不再是人基本的价值目标却仍被当作全部价值目标时，其合理性就丧失殆尽了。

从席勒以来，西方很多思想家都对单一的功利性目标进行过批判。席勒认为，理想的人是有游戏本能的，游戏本能包括质料本能与形式本能，质料本能得到满足后应走向形式本能，其质料本能相当于功利性目标。现实社会中的人存在的问题，是只有质料本能却无形式本能，即只有功利性目标而无非功利的目标，对象只具有功利性满足生理本能需要的意义，却无其他意义。马克思也认为，商品拜物教是资本主义的痼疾，是资本主义失去其存在合理性走向灭亡的条件积累，当拥有大量财富的资本家仍然执着于特质财富的攫取时，它的生活世界已经蜕变成动物的世界。当代思想家弗洛姆则认为，在当代社会，占有还是生存，已经成为关乎人类命运的选择，如果还是一味强调占有对象，包括物质财富和异性，那么人将蜕变成动物，而人只有淡化对物的占有，他才能由动物回归到人。马尔库塞也认为，资本主义让现实社会中的人失去了批判性，成为单向度的人，这里的单向度，是指无原则认同资本主义的价值观，尤其是对商品的占有与崇拜，这种人的形成，是资本主义意识形态宣传的结果，也是资本主义得以保持稳定的基础，但绝对不是理想的人的状态。马斯洛的需要层次论，虽然没有正面展开对功利性的批判，但其潜台词却是：当一个人已经实现了安全和生理这两个层次的需要后，仍然固执于这两方面的需要，或稍作转化的特质占有的需要，却不能上升到精神的需要时，那么他连做人的资格都没有了。

二、主体的非功利性

非功利性首先是对主体的要求。只有人具有了非功利性，物——对象的非功利性才得



以显现，人与物之间的非功利性关系才能得以建立。人自身的非功利性是一种超越的人生态度，是人对其感性生存需要的遗忘，当然其条件首先是这些基本的生存需要已经得到满足。这种主体自身的非功利性的核心是人对欲望的否定与遗忘。

主体的非功利性是指主体对自身的欲望及由此导致的以利用与占有对象为目的的思维定势的遗忘与否定。对于一般人而言，非功利性就是对欲望的遗忘。在世界几大著名宗教中，欲望都是被否定的对象，欲望与肉体直接有关，欲望被认为是肉体的本能，而与肉体——欲望相对的则是心灵，尤其是由美好的道德武装的心灵。宗教给人指出的道路是现实世界中的人都是有罪的，因为凡人都有肉体，有肉体就有欲望，有欲望就有罪恶。因此，要化解罪恶，在现实人生中几乎是不可能的，只有在来世或另一世界中才能让自己摆脱肉体的束缚获得无欲望的状态。但这一类说教显然对于现实的道德状况的优化没有实际作用，因为肉体是不可能摆脱的。于是宗教不得不退而求其次，认为虽然现实中的人是有罪恶的，但可以通过遗忘与淡化肉体和欲望的存在而让自己获得解脱，也因此让自己在来世获得彻底的解脱。这一转化使得宗教不仅是一个关于世界观的思想体系，也因此成为人生观的体系。

与这类宗教思想相类似的是，多数人类历史上的伟大思想家都倾向于认为，人的身体——欲望是人生痛苦之源，也是罪恶之源，但现实人生也并非如宗教所理解的那样一无是处，要被彻底否定；相反，能够淡忘欲望的存在，此岸即彼岸，现实也有福祉。这一点在中国古代思想中表现尤其突出。儒家认为，“仁”是人之为人的最高价值所在，而要达到这一价值，就要“克己复礼”，即克制自己的欲望，一切按礼法规范行事。克制欲望首先是对身体的生理欲望的克制，而能成功地克制身体的欲望，离“仁”就不远了。故孔子认为自己的学生颜回离“仁”非常接近，就因为他“一箪食，一瓢饮，在陋巷，人不堪其忧，回也不改其乐。贤哉回也！”[①]颜回对生活几乎没有要求，但他安贫乐道，不以常人之苦为苦，这就接近“仁”的境界了。儒家发展到后来，走向了一个类似于宗教教义的极端，不只是要求克制人的欲望，甚至要求人要称其为人，就要“存天理，灭人欲”，从根本上否定掉了人欲存在的合理性，人的现实存在也就变成了抽象存在，理想过于高明，取道中庸的可能性也就不存在了。因此宋明理学对传统先秦儒学的改造，在让儒学走向儒教的同时，也让儒学逐渐进入死胡同。对于欲望的否定，在道家思想中亦有体现。道家认为，人之欲是人的罪恶的渊源，因此要远离罪恶，就要远离欲望。由此道家提出了两条不同的道路：老子认为，人的欲望与人的知识系统的发达成正比，因此要远离欲望，就要远离人的知识系统，包括感知系统与思维系统，只有“绝圣弃智”，人才能远离欲望。庄子则提出另一条道路，人不仅要否定其感知，还要连自己的身体都给否定掉，他提出的解决之途是“坐忘”，在枯坐中逐渐忘掉自己肉体的存在，在玄想中将自己同于造化之道，而在想象中将自己的肉体消灭掉。

禅宗被认为是佛教的中国化，是披着袈裟的道教，受到印度佛教和中国道家、道教思想的影响，与传统佛教一味否定人的欲望、否定现实人生不同，禅宗认为“挑水砍柴，无

① 杨伯峻．论语译注［M］．北京：中华书局，1958：63.

非妙道”，只要在现实中节制自己的欲望，努力向善，我们完全没必要为来到这个世界而自责，相反，这是通往极乐世界的必经之途。禅宗的这一思想，其实比较接近传统的儒学，子不语“怪力乱神”，来世不可知，现世最重要，现世节制自己的欲望，至于有没有来世，在儒家是存而不论的，而在禅宗则是相信其存在的。

总体上，中国传统思想与宗教都有很强的入世精神，虽然看到了现世的罪恶之源是身体及其产生的欲望，但古代中国人对传统思想与宗教的接受，并没有走向完全否定自己的身体和欲望；相反，身体的合理欲望是被允许的，颜回们的“箪食瓢饮”正是“孔颜乐处”的基础，中国思想没有走向彻底否定身体的存在这一极端，恰恰在于我们的先人们看到了一个基本的事实：先有“箪食瓢饮”然后才能谈“孔颜乐处”，正所谓“仓廪实而知礼节”也。因此，宋明理学、老庄道家、传统佛教等思想，在否定身体及欲望方面有足够极端的表现，但古人“择善而从”，并未简单地认同这些学派的思想；相反，尊重基本的生存欲望，同时节制自己的欲望，并学会适当时候遗忘自己的欲望，逐渐成为绝大多数中国人的共识，中国古代的思想智慧也因此没有像中世纪的基督教那样将身体及欲望完全当作罪恶。也正因为中国传统思想中的节制欲望、遗忘欲望的内涵，中国传统思想才被认为具有审美智慧，毕竟在审美与非功利之间有着直接关系。

西方神学由于对欲望和身体的彻底否定，让其通向美学的可能性不再存在，但西方思想中有足够多的资源如同中国智慧一样，承认身体及欲望存在的价值，但认为有必要对其进行限制。早在古希腊，柏拉图认为人的身体和灵魂是人的两极，这其实就肯定了身体及欲望的意义，因为纯粹的灵魂在现实中是不存在的。在欲望与灵魂之间，才有了鲜活的人的存在。但人要努力远离身体的束缚，让自己亲近灵魂。正是在这一过程中，人才能逐渐摆脱其身体的局限性而走向审美与爱，而当身体真正不存在了，人也就不再是人，而成为抽象的理念或神了。所以在柏拉图这里，现实的人在将身体存而不论的遗忘中，成为无欲望的主体，因此通达审美与情爱的境地。到了近代，英国经验主义者博克发现一个事实，美与爱及类似的情感有关而与欲望无关，美是一个无欲望的主体将爱投射于对象的结果。这对后来的康德有着直接影响。康德认为，美是一个非功利性的对象，这种非功利性首先来源于主体的非功利性，即无欲望。一个无欲望的主体，在其观照一个对象时，如果能获得快乐，这个对象就是美的。康德这一观点，使美之为美获得了一个最坚实的内涵：无功利而愉快。

中西方的思想智慧表明，一个现实中的人想要获得美的享受，就要学会节制自己的欲望，淡化或遗忘自己的欲望。美只会向那些无欲望的主体敞开其意义。也许正因为此，康德在形成最后的美的结论时，却又回到与伦理有关的一个论断：美是善良德行的象征。是啊，当你真切地感受到美的存在时，你此时的心灵应该是没有欲望的，即使不一定达到高尚之境，也应该是纯洁的、善良的。但伦理学与美学难以统一的地方在于：伦理学所追求的善良之性是持久的，它要求一个人“一辈子做好事”，而不是只“做一件好事”，不能是一时之善，而应是终身之善；美学所达到的善良之性则是瞬间的、偶然的，是在某个瞬间忘掉了世俗生活中的欲望，是在某个人生片断得到了心灵的净化，但这种遗忘与净化是否具有持久性则是美学所不关心的，也是艺术与审美难以实现的。

三、客体的非功利性

非功利性不仅体现在主体的无欲望，也体现在审美客体上面。客体的非功利性首先是主体选择的结果，同时也与对象自身的特质有关。



图 4.4 董寿平《黄山松云》(附彩图)

审美对象的非功利性，首先源于审美主体对其选择与设定。朱光潜曾举过一个例子，三个不同职业的人看到一棵树，植物学家看到的是这棵树应属于植物的哪个门类，它具有什么样的生物特征等；木匠关心的则是这棵树的材质、长度、径围，以及适合做什么用；观光者则从这棵树上看到了无功利的一面，它的形态、它的色彩，它导致的联想等，成为观赏者眼中的树的形象。在前面两类人眼中，这棵树是有功利性的，或是被功利性眼光所关注的，而在观赏者眼中，这棵树是无功利的。它所呈现的意义只与其形态、形式及由此展开的联想有关，而与其物理学的规定、生物学的规定、用途的设定等无关。正是观赏者让这棵树成为审美观照的对象，这棵树作为审美对象或现实美的存在，是观赏者赋予它的意义。它的非功利性内涵的产生，是由于观赏者不同于常人心态的选择的结果。在中国山水画中，艺术家经常将这种无功利性的审美观照对象移入作品中，如当代著名画家董寿平的以黄山为题材的山水画《黄山松云》，就是将旅游过程中看到的无功利性的黄山松石等形象经过适当的加工转化为艺术形象，作品并不复杂，但深受中国欣赏者的喜爱(图 4.4)。

客体的非功利性，往往也与客体自身的规定有关，这也正是客观论美本质论者理直气壮之处。在客观论美本质观看来，美之为美，就因为它自身具有美的规定性，例如特殊的比例、有特征的线条、某种色彩的组合关系、独特的表面质感等。但这些特征顶多能成为美之为美的必要条件，根本不能形成美的充分条件，而且客观美本质观所形成的结论不是过于分散琐碎就是过于抽象空疏。显然，从客观美本质观出发，要形成对对象的有效审美特质的规定，需要双重折衷：主体与客体的折衷，具体与抽象的折衷。主体与客体的折衷，已在上述中有所显现，离开主体孤立地谈客体的审美性或非功利性，是毫无意义的。下面我们谈谈具体与抽象的折衷。

（1）具体与抽象的折衷体现在功利性本身上，它的功利性不应过于具体，使非功利性根本无由产生，也不应毫无功利性，让对象变得抽象，根本不能引起人的注意。在仍然能引起人的注意这一前提下，对象自身功利目的不明显，或者它所具有的功利目的已经得到普遍的实现，这是让对象凸显出非功利性的重要特质。现实世界中大量之物之所以无法向人敞开其非功利性内涵，往往就因为它们自身有着与我们关系过于密切的功利性内涵，如一个饥肠辘辘的人的眼中的食物，要获得非功利性就非常困难。

（2）具体与抽象的折衷可归结为足够引起注意的对象特质。客观的美本质论谈了很多

琐碎的美之为美的具体表现，可概括为一点：对象不论具有何种体量，内含何种数量关系，具备何种形态，包含何种色彩关系，其审美有效性、非功利性产生的起点都在于这个对象是否能引起具体的审美主体的注意。如果能引起主体的足够注意，它的非功利性内涵就会逐渐显现出来；如果不能引起人的注意，它就不具备审美的可能性。既能引起注意，本身有不具明确的功利性，是对象的非功利性得以产生的关键。功利性固然可以引起注意，但是是非审美注意；完全无功利的对象确实是非功利的对象，但却往往不能引起注意。因此，非功利而又能引起注意，是审美对象与非功利性对象走向统一的关键。

在当代艺术批评中，一个常见的术语“审美疲劳”，正说明某个曾经有效的艺术语言或审美特征，由于不断在观赏者感官中重复出现，而成为一个平均化的生活对象，从而失去审美注意的可能，沦为平淡之物。显然，不能执着于具体的艺术手段、审美特征，更不能简单地重复它，否则它就会失去审美的可能性，其非功利的特征也会丧失殆尽，让人以为某个对象完全是因为敷衍应付而生产出来，不是非功利创造行为的结晶。客体的非功利性往往源于能打破生活中同类形象的平均状态的特质，本书后面章节将从陌生化的角度进一步阐述。

第三节 愉 悦 性

康德对美本质研究所做的最重要的规定是“非功利而愉悦”，这是对日常人生经验的一个挑战，世俗经验中的我们往往因为功利目的的实现而获得愉悦，多数愉快都具有功利性。艺术美作为一种典范性的美，也具有无功利而愉快的性质，这种特殊的愉悦，使其区分于日常生活中的因功利所导致的愉快，也使得这种愉快远离生理快感、功利感而具有更多的精神性和自由性。正是因为艺术美中所包含的愉悦的精神自由内涵，其表现出的愉悦虽以生理快感为基础，却不止于生理快感，其表现形式因为其中精神自由内涵的区别而产生了层级之分。大体上，我们可将艺术美的愉悦分为三个层次：日常自我的遗忘所导致的愉悦、理想自我的实现所导致的愉悦，形上大我的实现所导致的愉悦。

一、日常自我的遗忘所导致的愉悦

日常生活中的人离不开欲望，没有欲望就没有个人的发展，也没有人类社会的发展。实际上，人类社会对于欲望不乏正面积极的评价，生活中的很多欲望都被赋予了合理的价值。在我们的价值体系中，很多对人的正面评价的价值尺度都与欲望有关，如求知欲、进取心、雄心、抱负等。显然，我们不能因为对审美和艺术的强调就彻底否定人类社会中欲望的重要性。没有欲望就没有今天人类社会中的一切，如科学技术的进步、物质财富的丰富、工作效率的提高、闲暇时间的富余等，无不是人类欲望的积极成果，人类的文明史就是人类的欲望史。

欲望本身也是能给我们带来愉快的。人类社会需要欲望，需要被老庄否定的“机心”，只有这样，人类才能更自由，拥有更多的愉快。欲望的满足是我们世俗的愉快的最重要的

来源，也是人类在其历史发展中逐渐形成的奖励效应，从而形成了欲望→欲望的实现→愉快→新的欲望这一滚动循环，人类社会也因此生生不息，人类历史从总体上也才因此呈现出进步的态势。

欲望对人类社会的作用，是基础性的、结构性的，离开欲望，人类社会就失去了内在的发展动力，它就会停滞不前甚至萎缩退步。老庄学派在对欲望的彻底否定中，最终提出的人类社会的理想前景就是“小国寡民”，是回到动物世界。但显然老子的这类观点不能成为人类社会进步的基本行动指南。

老庄学派及持类似观点的思想家的观点之所以能引起强烈反响，今天仍然成为人类社会反思文明进程中问题的重要思想资源，就在于欲望虽是人类社会中不可或缺的结构性存在，但欲望导致的问题同样是触目惊心的，在人类社会拥有更多物质财富、更高科技水平的同时，人类却并未因此同步地、成比例地收获到幸福，欲望实现的成功并不能必然导致幸福的产生，相反欲望的炽盛往往成为人类或单个人获得幸福的阻力。对于欲望所诱发的问题，中外思想家总结出以下两点。

（1）欲望导致的纷争。在社会资源总不能满足人类需要的情况下，总有人在资源的分配中想着获得更多的份额，于是就有了世俗的纷争。礼(道德、伦理、政治)和法(法律)的出现，就是为了限制欲望，是淡化纷争的宏观手段。

（2）欲望导致的心理扭曲。心理扭曲的表现既可以是欲望的过度膨胀，也可能是欲望的过度压抑。二者都既不利于个体的人，也不利于群体的社会。

要根除由于欲望所导致的心灵扭曲，是不可能的，但缓解这两类不同的扭曲，却是可能的。宗教的作用更多的是缓解人心中的欲望膨胀之苦，而艺术的作用更多的是缓解人心中的欲望被压抑之苦。因此，宗教和艺术对于人类社会虽然不如法律道德等具有高度的强制性，但在柔性的关怀中却有助于人心理的平衡，虽然它们不像欲望本身、政治、法律、道德那样是结构性的，却是人类社会必不可少的调节性手段。当宗教与艺术结合起来形成宗教艺术时，艺术就不仅具有让膨胀的欲望平静下来的功能，也具有让受压抑的心理状态重获平和的功能。从这个意义上看，宗教艺术甚至可以称得上理想的艺术。但在学科分工越来越细化的今天，文艺复兴时期所奠定的宗教与艺术分离的传统再难让二者重新整合在一起。但是，一些涉及终极世界观的作品之所以会成为近代以来最优秀的作品，就在于其中包含着某种宗教精神，在一个更抽象的层面实现了宗教与艺术的统一。

艺术美在对欲望的否定中，虽然可能也会以直接的说教方式让受众接受对欲望的批判，但这并不是最高明的艺术常采取的策略。艺术美对欲望的否定更多地体现在引导受众逐渐遗忘生活中的自我、忘掉生活中的人的欲望，从而让受众获得一种精神性的愉快：轻松感。在对作品世界的接受与认同过程中，欣赏者逐渐放下了生活中的沉甸甸的欲望包袱，而获得了短暂的解脱，这种如释重负之感是艺术美导致的愉悦的第一个层次，也是艺术美自由性的初步体现。

当我们理解了艺术美的愉悦的基础层次是因为对生活中的遗忘所导致的，是欣赏者逐渐从世俗世界走向虚幻的另一世界的过程中逐渐产生的一种轻松感后，我们就不难理解前人对于艺术美的一个基本理解：艺术美是让人一眼看到就愉快的东西。中世纪神学家和美

学家圣托马斯·阿奎曾指出美是无关欲念的："凡是只为满足欲念的东西叫做善，凡是单靠认识到就立刻使人愉快的东西就叫做美。"①。为什么美能让人一看到就愉快？阿奎那做出了回答：由于审美对象的审美主体此时是没有欲望的，而生活中的欲望却是痛苦之源，所以与因欲望而痛苦的日常自我相比，审美中的自我的无欲望的无痛苦本身就因此获得了愉快，因为痛苦与愉快是在比较中而存在的。阿奎那的这一观点尽管有宗教的内涵，但仍然具有审美的普遍性。由于宗教将欲望与人生的痛苦经常建立起一种简单的对应关系，认为欲望虽能导致快乐，但快乐却是暂时的，而欲望不能实现所导致的痛苦却是永恒的。宗教对于人生痛苦原因的理解可以简化为欲望。这在具有宗教情怀的思想家这里必然有所表现，典型的例子是叔本华。他对艺术的审美魅力的理解，与阿奎那有些相似，都强调愉快的对欲望的否定与遗忘。叔本华所理解的能给人带来愉快的审美静观的本质，是不涉及功利、无欲望，是"在认识甩掉了为意志服务的枷锁时，在注意力不再集中于欲求的动机，而是离开事物对意志的关系而把握事物时，所以也即是不关利害，没有主观性，纯粹客观地观察事物，只就它们是赤裸裸的表象而不是就它们是动机来看而完全委心于它们时；那么，在欲求的那第一条道路上永远寻求而又永远不可得的安宁就会在转眼之间自动的光临而我们也就得到十足的怡悦了"。②

欲望对于每一个人都非常重要，正因为它的重要性，所以日常生活中的个体对于欲望容易拿起却难以放下。欲望一旦占据我们的心灵，短期内我们就很难遗忘它。但是当实现这个欲望的条件不具备时，我们的痛苦就因此产生了。阿奎那、叔本华等思想家看到了现实人生痛苦的根源，并试图为我们缓解这类痛苦开出药方，在对艺术美的愉快的基础层次的理解上，他们的贡献值得我们尊重。无欲望而愉快，虽然可以作因果性的理解，可以在一个基础层次上解释无欲望而愉快的原因，但这一解释对于审美愉悦内涵的理解显得有些简单，而且宗教内涵过于明显——宗教总是强调对日常自我及其欲望的否定，因此还有必要进一步思考：无欲望而愉快有没有其他更深层次的理由？

二、理想自我的实现所导致的愉悦

与宗教较多地谈对现实的自我否定并因此根本上否定自我不同，艺术在审美层面是与对理想的自我肯定联系在一起的。理想的自我也可能就是现实的自我，但也可能不是现实的自我。因此，审美意义上的理想的自我实现，可能是现实中的处于或接近理想的我们的正面呈现，也可能是在否定不那么理想的自我的同时，对理想自我的虚幻展开。

与宗教对日常生活中的自我较多地持否定态度不同，艺术对于日常生活中的接近理想状态的自我抱有积极的欣赏态度，这是艺术美的非常重要的来源。如马奈的作品《铁道》（图 4.5）中的母与子形象，就体现出日常生活与理想状态接近的境界。对于宗教来说，只有彼岸世界才是理想世界，而此岸世界则是一个不堪的世界，因此现实世界基本上谈不上自我实现，只有通达彼岸世界才谈得上是自我实现，极端的自我否定才能导致真正的自

① 北京大学哲学系美学教研室编．西方美学家论美和美感［M］．北京：商务印书馆，1980：67.

② ［德］叔本华．作为意志与表象的世界［M］．石冲白，译．北京：商务印书馆，1982：274.

我实现。但是显然宗教的这类对于现实人生的理解与我们日常人生经验并不完全吻合，在日常人生经验中，我们还是有很多积极的、正面的、让我们愉快的、幸福的东西，如亲情、爱情、对自然的审美经验等。这类经验的存在，使得我们有足够的理由要求在一个虚拟出来的世界中再现这类理想的生活事物。因此，艺术美所包含的愉快，在理想与现实达成一致之时，直接来源于现实人生中的理想的人生经历，作品之美是对人的理想状态的直接呈现。艺术美的愉快，当艺术形象与理想的生活经验对应时，就可以简化为一种自我实现的愉快。而在欣赏过程中，欣赏者虽然未必是这种经验的直接体验者，有能力将自己代换到作品所塑造的理想的生活经验中去，从而也能达成自我实现。属于这类自我实现的艺术作品，可以是写实性的作品，也可以是抒情性的作品。这类作品往往不带有强烈的倾向性，但其呈现出来的生活经验却容易让人引起广泛的共鸣。典型的例子如陶渊明诗歌中表现出来的“采菊东篱下，悠然见南山”境界，诗人远离倾轧的官场，回到与世无争的乡村，现实经验与理想目标达成一致，就在与东篱、南山做伴的过程中，诗人实现了自我，他的审美愉快通过艺术境界的传达成功地传达给其他人。这类作品在我国古代被概括为“平淡天真”，是我国古代审美风格中极为重要的一类，大量的山水田园诗、山水画都可归入这一类。



图 4.5 ［法］马奈《铁道》

当艺术美不以日常经验的直接呈现作为其成因，而以对生活中的不理想的生活经验的否定或批判作为艺术美的成因时，这类艺术中的自我实现要更复杂一些。这类艺术在否定现实的人生经验幻想着理想的人生时，与宗教有着较多的类似之处。但与宗教仍然执着于对自我的否定不同的是，艺术对现实自我的否定却是为了对理想自我的肯定。在充满幻想或想象的另一世界中，宗教将自己交给了造物主，心灵因此获得了安宁；而在艺术中，艺术家引导欣赏者在想象王国展开理想的自我，并逐渐实现一个以我为中心的世界。在想象的展开中，欣赏者生活中的不理想的经验会被否定或遗忘，而其片断性的理想的生活经验则会被强化，由此逐渐展开一个既有现实基础，又不同于现实的世界，而欣赏者自己也逐渐成就了自我。这类作品往往具有强烈的批判性，对于生活中的假、丑、恶深恶痛绝，在此基础上，艺术家要么将“黑暗王国中的一线光明”在对比中充分揭示出来，要么将一个足够虚幻的形象世界充分展开，前者属于我们常说的批判现实主义作品，在近代以来的批判现实主义作品中，往往有个别理想的主人公，他们在混浊的现实世界中洁身自好，在艰难的环境中不迷失自我本性，仍然追求自我实现。如列夫·托尔斯泰《复活》中的男女主人公，一个是在浊世中被欺压却不失其纯洁，另一个则是被对象所感化而获得“复活”，虽然作家总体上对其所处的世界是否定的，但在这两个人物身上却赋予了足够多的亮色。后者则以浪漫主义为其特色，这类作品中往往有高尚纯洁的主人公，他虽然屡经挫折，但仍然身怀高洁之志，现实人生不允许自我实现，于是只能在虚幻世界中去实现。这类作品

中的典型，是李白的《梦游天姥吟留别》。诗人现实人生极不平坦，但其建功立业之心却从未消失，幻想着能成为辅佐天子的大人物。当这一理想不能实现时，他就只能退而求其次，到自然山水中去寻求自我实现了。但残酷的是这一理想也不是那么容易实现的，于是诗人只能在梦境中去实现了。李白曲折的自我实现道路让多少人为之神伤，其作品又让多少人产生了强烈的共鸣！正因为此，他的作品在让我们同情与感伤的同时，还能感到振奋与愉快。

艺术美中的愉快，虽然更多的是由自我实现所致，但在具体的自我实现途径上，却显得复杂多变。大体上，由于自我实现的途径不同，艺术美对应着以下三种不同的愉快。

第一种自我实现是畅通的、和谐的，如上面所提到的理想的人生与日常生活的统一，所达到的自我实现，由此形成的审美愉快往往具有平和、亲切、温馨等内涵，作品之美沁人心脾，美感在不经意之间从心底流出，但其极致却是幸福的眼泪。在平淡的生活中体现出人性和人情之美的作品，其审美愉快都可归入这一类，这一类艺术美往往以优美为特色。

第二种自我是实现是在挫折中实现的，作品中理想的主人公往往经历巨大的人生变故才实现自我，而有的甚至在追求自我实现的过程中牺牲了自我。这种自我实现对于欣赏者来说，首先是一种自我实现的良好愿望的夭折，由此必然会产生痛苦，痛苦的强烈表现是苦中有泪。以崇高为追求的悲剧，其审美愉悦均可归入此类。

第三种自我实现则与第二种相反，它不是对象对自我的居高临下及由此导致的对自我的否定，而是自我对对象(这里的对象也可以是过去的自我)的居高临下，在否定对象的空虚、无内容、无合理性中实现对自我的确证，由此导致的审美愉悦是开怀大笑，甚至也会笑中带泪。喜剧之美所导致的审美愉快都可归入此类，其中，讽刺类喜剧是主体对对象的彻底否定，进而达成的自我实现；而幽默类喜剧则是对刚刚被证明是有缺陷的自我的否定，进而达成对自我的肯定。无论是哪一类喜剧，其审美效应都以开怀大笑为其特征。

艺术美导致的不同愉悦类型，对应着不同的艺术美的形态，这在后面的有关章节将得到进一步阐释。

三、形上大我的实现所导致的愉悦

“形而上”或“形上”是中国哲学中的术语，《周易·系辞上》说：“形而上者谓之道。形而下者谓之器”[①]，“形而上”或“形上”是对道的描述，与作为具体的存在的“器”相对。“形而上”或“形上”所指的是抽象性、绝对性和普遍性的对象特性。艺术美所导致的愉悦的最高层次，是由个别的自我被确证走向形上大我的实现而获得的极大的精神愉快。形上大我与个别自我的最大区别在于它具有抽象性、普遍性和绝对性，形上大我的这一特质与宗教中的最高存在——至上神如上帝、天帝等有内在的联系，而在作为世界观的哲学中，形上大我与道、理等终极性存在有内在的相通性。形上大我的实现所导致的愉快，构成了愉快的最高层次，这一层次也可称为形上愉快，它不是所有艺术美欣赏都出现

① 周振甫．周易译注［M］．北京：中华书局，1980：249.

的，事实上多数艺术在审美欣赏中并不出现这一层次，而且这一层次在古代具有宗教情怀的艺术者那里更容易出现，像《论语》所记载的“子在齐闻韶，三月不知肉味”[①] 的极端愉快层次，显然不是所有人都能体会到的。

艺术美的形上愉快层次，是长期以来艺术与宗教相结合的结果，也是艺术被当作宗教目的实现的手段的结果。在宗教信仰占统治地位的时代，人们赋予艺术的使命并非单纯的审美，也即并非以自我净化、自我实现、自我确证为唯一目的，相反，自我的净化与实现，是为了更高的目的：成就超越性的、抽象性的大我。艺术如果不能让人走向超越性的大我，那么，它的合理性就要大打折扣，值得怀疑，甚至被沦为中世纪神学家奥古斯丁所批评的“有害的美”。宗教对于自我实现来说是一把双刃剑，一方面它让自我得到间接的实现，另一方面，它又让个别性的自我得不到充分的实现。前者让宗教充当了审美得以存续的温床，后者让宗教成为审美发展的阻力。从总体上看，自我实现的愉快即使是在宗教占绝对统治地位的时代也是能被人普遍感受得到的，但其存在的合理性却并非被普遍认同。

个别的自我之所以有必要走向超越性的大我，与宗教的世界观有关。佛教、伊斯兰教和基督教这世界三大宗教不约而同地认为，感性世界是有限的，感性世界中的我也是有限的，甚至是有罪的。而罪恶的一个重要表现是追求享受，包括艺术美的享受。艺术美的享受不具备独立存在的合理价值，它对于个体生命的真正价值实现没有直接的贡献。只有在其与超越性的大我联系起来之后，其存在性才能被肯定。宗教艺术之所以成为古代艺术的常态，就因为这类艺术对感性个体的有限性持否定态度，而更关注抽象的大我实现，让个体不沉迷于现实的有限世界而进入无限中去。

个别的我自之所以能通过艺术欣赏走向超越性的大我，是因为宗教及宗教艺术固然包含着对个别自我的否定，同时还包含着对自我的肯定。宗教中神的本质，总是与人的本质联系在一起的。宗教艺术中所幻想出来的神的形象，总是带有人的特征，呈现出典型的人性(图 4.6)。也许正因为宗教艺术中的偶像的存在总会让人恢复到个体的有限性，而难以通达神的无限性，所以伊斯兰教和早期基督教都是反对偶像崇拜的。在这些宗教的教义中，神学家们看到了宗教艺术让人沉迷于世俗享乐的危险，而失去追求大我实现的内在驱动力。这也从一个反面说明了：宗教艺术本身具有帮助自我实现、自我净化的能力。而宗教教义的潜在影响，则使得宗教艺术的欣赏者走出狭隘的自我，走向超越性的大我。而实现这一转化的关键，在于宗教艺术之美，其本质不是生理的快感，而是精神性的愉悦，它所实现的自我，不是感性的生命本身，而是抽象的精神。这种



图 4.6　山西平遥古城菩萨造像

① 杨伯峻．论语译注［M］．北京：中华书局，1980：75.

精神或灵魂本身，并不是人自身就能产生出来的，而是人分享了神性的结果或人是由神创造出来的结果，人的这种对肉体存在持否定态度的精神性，使人能在宗教艺术的欣赏中实现自我，并获得自我实现之乐，而这里的自我已经具有较多的抽象性和神性，而身体或欲望则被否定。

宗教艺术中的大我，主要指宗教中最高的神，也可指宗教艺术所提醒的人应该或本来就具有的神性。当宗教艺术的欣赏中，一个欣赏者能感受到神的存在，并能将自己的精神或灵魂与神的存在建立起直接联系时，他就由自我的实现之乐走向大我实现之乐。而神之“大”，往往表现为空间上的无所不在、时间上的持续永恒、力量上的震撼巨大、道德上的完美纯洁、情感上的慈悲同情。一个人性化的神，既是抽象的、绝对化的，同时又是具体的、能让感官感受得到的。这二者的结合，才使得“大”与“我”能结合起来，也才使得大我实现不仅是宗教性的，而且是审美性的。

艺术美所包含的大我的实现其相应的愉悦层次，主要体现在宗教艺术但又不限于宗教艺术，在人类对宗教中神不再顶礼膜拜后，大我对于现实的人来说不仅是可能存在的，甚至还有必要存在，而一些艺术家则自觉地提醒他的同时代人要注意到这一特殊的存在。已经不再具有宗教中神的人格化存在形态的大我，具有一定的抽象性，同时又继承了宗教中的神的绝对性。这个意义上的大我，可以是人所依托的民族、种族、国家和社会，是人的集合，也可以是人与自己所在的大环境的统一，是自我向外扩散形成的“气场”，还可以是个体对自己所处时代的片断性、随机性的突破，由此获得的对历史规律与时间永恒的心理暗示。中国古代艺术理论中追求的“一切景语皆情语”的境界，就是一种大我实现之境，艺术家所营造的艺术世界，空间的无限与心灵的外化相结合，就导致这一整体性的艺术世界就是大我的实现。而叙述某个具体的人生经历的作品中的某个主人公，在其具有足够多的代表性和普遍性时，在他能让很多欣赏者都从中发现自己的影子时，并且还能让欣赏者发现这种人性或人的经历、遭遇不仅自己所独有而且具有广泛性时，也由自我的实现和欣赏走向心灵的净化和大我的实现。如元代马致远的《天净沙·秋思》中所营造的意境，萧瑟的场景中一个远离亲人和家乡的游子形象，就很能让今天不在自己父母身边生活和工作的读者产生共鸣，并进而认识到这一形象或人生经验的普遍意义时，自我就走向了大我，在伤感的同时，也能获得净化。

无论是宗教艺术还是世俗艺术中，大我实现之乐往往与说教性、哲理性的世界观、历史观有关，而是否突破个体性的感受。在宗教艺术中，宗教教义的说教性是其大我的抽象性和普遍性的直接来源，现实世界的虚幻、个体人生的有限甚至罪恶、彼岸的另一世界的无限与极乐、通往另一世界的途径的曲折与价值等，都是有某个宗教信仰的主体可能暗示出来的“大我”。而在世俗艺术中，人生的普遍的哲理、历史的永恒规律、世界的无限广大等类问题的提出或回答，都有可能催生出具有大我内涵的艺术，世俗艺术中的大我内涵，是提问与思考相结合的结果，虽然有时结论未必能迅速得出，但其中的提问环节却是必不可少的。在当代艺术中，抽象艺术中的象征意义，往往与哲理性追求联系在一起，如荷兰画家彼埃·蒙德里安的高度抽象绘画作品，在垂直线条与原色色块的结合中，体现出“大道至简”的形上追求，有时还是能让人产生深度思考的。而具象艺

术在其提出宇宙、人生和历史等宏观和重大问题时，大我的呈现也成为作品的一个重要层次，典型的例子如法国画家高更的《我们是谁，我们从哪里来，我们到哪里去》（图 4.7），在经历了“上帝死后”的震荡之后，人们信以为真的自身的根源及本质都不再存在或有效了，人自身是什么，其归宿何在也成为令人困惑的问题，如果一个人不是浅薄的享乐主义者，那么他也可能产生类似的“高更之思”，作品的这种深层次的哲理内涵在特殊的时代具有一定的普遍性。这也意味着，大我实现的艺术，往往不只是纯粹的抒情或叙事，相反它更多地具有象征内涵，而且是对某种普遍与永恒存在的象征，而艺术之所以不同于抽象的说教，就在于它先借形象来抒情与叙事，然后再由这些情境或物境走向神的另一世界或哲理之境。



图 4.7 ［法］高更《我们是谁，我们从哪里来，我们到哪里去》（附彩图）

大我实现的愉快与自我实现的愉快相比，更加强烈，其极致就是“三月不知肉味”。之所以能具有如此强烈的愉快，原因大概有以下三点。

（1）心灵的高度净化，欣赏主体完全否定了日常生活中的自我，尤其是否定了自我的欲望，个体欲望曾经给自己带来的困惑暂时变得不再存在。

（2）自我的实现获得了延伸，在时间上得到了延展，积极的后续效应让瞬间的快乐不再只是瞬间性的，而由点延伸到线。

（3）快乐的成因不仅是审美性的，还是认知性的，是哲理的领悟与审美的自我实现双重快乐叠加的结果，这种叠加不是简单的加法，而更像是乘法，是简单的自我实现快乐的成倍增长。

这三个原因也成就了大我实现的快乐的三个特征：净化性、延展性和综合性。净化性和综合性让不经常吃肉但又品尝过肉的美味的孔子“不知肉味”，而延展性则让这种“不知肉味”之乐前后延续了将近三月之久。虽然我们今天的审美快乐很难达到孔子的高度，但《韶》乐给孔子造成的审美效应无疑是一种大我实现之乐，其强度超过了一般的自我实现之乐。

在全民娱乐的今天，追求具有深度内涵的审美愉悦仍然有其意义。追求轻松愉快是人的本性，其合理性自不必多说，但仅仅以轻松愉快为追求对象并不能看出人的全面本质。人之所以为人的另一个重要方面，是因为人的思想，思想中的重要方面是人对世界的理解。艺术美虽然不以对世界的理解为基本追求，但却可以有这一较高的追求，这也是人性

的综合性以及人的全面发展的需要。同时，在全民娱乐的时代，无深度的艺术面临的重大危机是对欣赏者的吸引力的弱化。像宗教艺术那样一味地追求大我的实现甚至走向说教的极端固然不是当代人所需，而有深度内涵的追求大我实现的艺术，能够成为当代娱乐至上的艺术的有益补充，在多元化艺术格局中应该有其一席之地。

艺术美的愉悦从基本的对日常自我的遗忘导致的愉悦开始，逐渐发展为理想的自我实现导致的愉悦，进而发展为对形上大我的实现导致的愉悦，形成了一个逐渐上升的层级系统。而从日常自我的遗忘开始，我们就可以说一个艺术品已经具有了审美的意味，而在进一步的发展中，欣赏者或者由对自我的否定与感受到挫折获得自我实现，或者在与对象的平等和谐的交流中获得自我实现，或者经由居高临下的优越地位否定对象而获得自我实现，这三条路线中任何一条得以实现，都意味着艺术美的内涵已经得到充分体现。在接下来的对形上大我的实现导致的愉悦这里，艺术所做的已经超越了审美使命本身，而让艺术获得更多的价值内涵，而不仅是审美。这种愉悦无疑是对艺术的审美愉悦的延伸与发展，但却不是判断艺术美是否存在、艺术美的愉悦是否完整生成的标志，它是艺术美的愉悦的高级的、超越性的层次，却不是核心层次。艺术美的愉悦的内在层级系统，如图4.8所示。

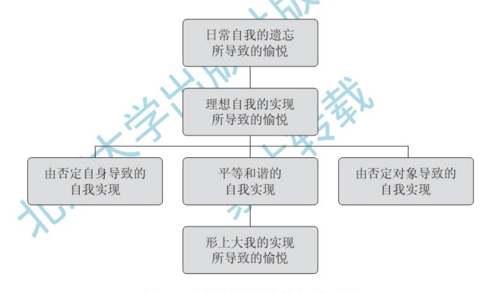


图 4.8　艺术美的愉悦的内在层级系统

第四节　合 目 的 性

康德在《判断力批判》中提出了鉴赏判断的第三个契机：“美是一对象的合目的性形式，如果这形式是没有一个目的的表象而在对象身上被知觉到的话。”[①] 这个契机的重要意义在于它是对他所提到的美的第一个契机“鉴赏是通过不带任何利害的愉快或不悦而对

① ［德］康德．判断力批判［M］．邓晓芒，译．北京：人民出版社，2002：72.

一个对象或一个表象方式作评判的能力。一个这样的愉悦的对象就叫作美”[①] 的补充说明，其用意是想进一步说明：没有功利性的对象为什么能让人感到愉悦。虽然在前文中我们已经以第一契机为基础解释了愉悦的基础层次：卸下欲望包袱而获得的轻松感。但显然这还只是对美及审美愉悦的一个消极性成因的解读，我们还有必要进一步对美及审美愉悦的积极成因做出进一步解读，而康德的第三契机则为我们理解美、艺术美、审美愉悦的更积极的成因奠定了基础。第一契机与第三契机相结合，第一契机提出了审美愉悦的本质，当然这也是艺术美的愉悦本质，但是为什么美或艺术美能够实现无功利而愉悦，更进一步的答案还要在第三契机中去寻找。美或艺术美之所以能让欣赏者在无功利中获得愉悦，不仅在于无功利本身所具有的自我解放意义，还在于“合目的性”的人与对象关系所包含的自我实现意义。“合目的性”是由康德提出的一个非常抽象的概念，对这个概念的理解，前人虽多有阐述，但其阐释重点往往放在“目的”上，甚至于将“目的”与“合目的性”等同起来，将“合目的性”简化为“目的”。本节我们试图对“合目的性”做出合乎康德原意的解读，为理解艺术美的成因及特征提供一个参照。

一、“合目的性”的来源

“目的”概念是我们理解“合目的性”的基础。康德在《判断力批判》中两次给“目的”和“合目的性”下定义，关于“目的”，其一是“一个对象的概念，在其同时包含了对象的现实化根基时，就是目的”[②]；其二则是“一个概念在其被当作对象的原因(真正的可能性的根基)时，概念的对象就是目的”[③]。前面定义的落脚点是“概念”，后面这一定义的重心是“对象”，二者看似是矛盾，但其真正重合的地方有两点：一是两个定义中的目的都是对象与概念的结合，只是一为目的的对象，另一为对象的目的；二是这二者结合成为目的的基础是这个概念构成了对象得以产生的原因。在后面这个定义的补充说明中，可以看出康德所说的“目的”重心是概念，他说：“不止是对一个对象的纯粹认识，还是作为认识结果的对象(它的形式的或真实的存在)自身，都被认为只有通过一个概念才是可能的，在此我们就想到了目的。”[④] 这个补充说明比较清楚地说明了：目的是作为对象依据的概念。在概念与其对象之间，有着因果性，从康德的主观主义出发，概念是原因，而对象是结果。

康德也两次给“合目的性”概念下定义，是紧接在“目的”定义之后的。其一是：“一个事物与只有按照诸事物的目的才可能的构成组织之间的协调一致，就是形式的合目的性。”[⑤] 这里的合目的性是一个比较宽泛的概念，包括了客观的(自然的)合目的性和主观的合目的性，而审美所涉的合目的性是主观的。在后一个定义——“一个概念涉及它的对象时的原因性就是合目的性”中，可以看出这个概念的重心发生了偏移：由主、客观两方

① ［德］康德．判断力批判［M］．邓晓芒，译．北京：人民出版社，2002：45.

② Kant. *The Critipue of Pure Reason*，*The Critique of Practical Reason*，*The Crictique of Judgement*［M］. Chicago，London，Doronto：Encyclopaedia Britannica，1952：467.

③ 同上：483.

④ 同上：484.

⑤ 同上：467.

面的合目的性缩小到主观的合目的性，同时“协调一致”的重心也由对象与其他对象之间为了某种目的的协调一致转化为主体与主体所获得的客体的表象之间的协调一致。作为原因的概念与作为结果的对象之间的因果关系就是合目的性(关系)，在目的概念基础上康德提出合目的性概念，这是康德受其主观伦理学影响将其移植到美学同时又抛弃了传统伦理学的他律性的一个创新，这个概念对于审美关系的本质、审美价值的本质和特征的揭示意义重大。康德强调美的对象不是具体的目的的对象，但却内含着因果性关系，这就将美与一般所理解的善或功能区分开来，这使得美学与伦理学的差距更加明显。在康德看来，表象可能是认知的，也可能是目的的，还可能是审美合目的性的。目的表象让人只关注结果，只关注的功利目的的实现，与美无关。而合目的性则不关注结果，只关注结果的表象与主体之间的因果性关系，在作为原因的主体被遗忘之处提醒人们这个主体的不应忽视的存在。因此，美不是一个目的(End)的表象，而只是一个合目的性(Finality)的表象，又没有完全抛弃伦理学的目的论，合目的性的彰显也就是美这一目的。

康德的合目的性概念还面临着认识论内部的挑战。本来按康德的理解，认识活动是客体通过概念去规范对象，内在的因果关系即合目的性关系。但认识的实际情形却让康德这一理论受到了挑战，康德在《纯粹理性判断》中不提合目的性这一概念的原因，就在于它与世俗认识活动背离，其中的关键在于概念与对象之间，还有一个对象的表象。在对象被概念化地掌握之前，对象的表象已经先于概念而存在。但是，对象的逐渐清晰并被概念所掌握，其因果性是先概念后对象，概念的清晰导致了对象的清晰。与因果关系相关的是主体对概念与对象的表象、与对象之间关系的把握，当主体在感知到对象表象后，逐渐用概念去设定对象并最终形成清晰的对象意识的过程，是一般的认识过程。但在认识过程中，有一种可能性，主体摆脱一般认识活动中将对象看作因、将意识看作果的局限，而认识到我(概念)是对象(包括其表象)的原因，我与对象之间就有了合目的性。因此，合目的性与一般认识中的以对象表象为因、以对象概念为果的因果性理解不同，它回到概念本身，从概念入手理解概念主体与对象之间的因果关系。这一关系，凸显出了主体对对象的原因性，以及由主体出发走向对象的因果性，与传统认识论中的反映论不一样，因此它被归入反思判断的范畴，因为它不是从对认识理解的常识出发构建起对象表象与主体概念之间的因果关系，即使康德也认为有对象表象先于概念(主体)的认识。对概念(主体)与对象之间的合目的性关系的反思判断也意味着，这并不是对一种自然的认识过程的描述，而是涉及以凸显人自身为目的复杂的认识活动，即康德所说的主观的反思判断活动。

这种以合目的性为基础的反思判断活动，使得认知活动本身被遗忘，而主客关系的互动上升为一种审美活动，因此，其中必然包含着愉悦。康德认为：“一个人对涉及主体状态的表象的因果性认识，在其倾向于保持这种一致性的状态时，就可以说对愉快有贡献；而不快则是那样一种表象：它有改变上面这种表象状态到它的反面(阻碍或取消它们)的基础。”[①] 显然，愉快或不快，是从主客体之间的合目的性关系来立论的，当主体意识到主

① Kant. *The Critipue of Pure Reason*，*The Critique of Practical Reason*，*The Crictique of Judgement*［M］. Chicago，London，Doronto：Encyclopaedia Britannica，1952：484.

客体(这里的客体是导致客体表象产生的基础，同时又是主体及其概念的结果)之间的因果性关系时，主体就会感到愉悦；反之，当主体感受到的是对这种因果性的否定或背离时，它就会感到不快。在一般认识活动中，虽然客观上也包含有合目的性关系，但合目的性被目的所遮蔽，人们因为功利而只关注结果及其功用，因为被对象的目的强势束缚而不敢承认主体及概念对对象表象及对象本身所具有的因果性，因此日常的认识活动与审美愉快无关。但当主体能意识到主体作为原因通过对象的表象规范对象，而且主体就是对象的原因后，主体就能获得一般认识所没有的愉快。如果主体不能感受到自己是对象的原因，相反只感受到自己是对象的结果或者自己作为原因在实现其结果过程中受到阻碍时，主体就会不快。

康德对于合目的性关系的强调，为我们理解美之为美提供了坚实的基础，也解释了一个无功利的对象为什么会让人愉快的原因，它虽然无现实的功利、无具体的目的，但却提示我们有一种以主体为中心的因果关系的存在，这种因果关系，是我们理解艺术美的合目的性的主要内涵。

二、观念的因果性

艺术美作为欣赏中的存在，其合目的性表现为欣赏者与艺术品之间的因果性。

一个艺术作品最初的欣赏者无疑是其创作者。创作者与其作品之间，具有直接的、天然的因果性，虽然这种因果性有时会沦为一种对目的的关注，从而使得艺术创作中的审美性消失殆尽，将艺术的创作活动退化为日常的生产劳动。但是理想的艺术创作活动同时也是艺术美的欣赏活动，创作者作为欣赏者应该更关注创作过程中的合目的性内容而非具体的创作目的本身。一旦创作者调整其立场，在目的与合目的性之间选择后者，他就既是创作者，同时又是欣赏者。当创作者作为欣赏者时，他与作品之间的合目的性关系不同于创作者直接创造一个现实对象的目的行为。创作所获得的快乐就不仅仅是操作层面及结果层面的，而是建立在合目的性关系之上的自我欣赏。这种合目的性在创作中是普遍(而非绝对的)的存在，所以有过创作经验的人都不难发现即使是自己的不那么成熟的习作，也可能引起自己的持久欣赏。

在生活世界中，个人的自我迷恋如不断地照镜子、自拍等行为会让其他人反感，而通过艺术创作实现自我欣赏却能让人普遍认同，这种转化关系的关键可能在于创作者所欣赏的对象在他人看来不是创作者本人的直接形象，二者在形态上的差异性会让人不会将创作者对自己作品的欣赏当作简单的自我欣赏。但除此之外，在创作者日常的自我欣赏行为和通过艺术创作实现的自我欣赏之间，二者并无本质的区别。这意味着，作为艺术作品的第一个欣赏者，他欣赏自己作品的首要原因是因为作品所具有的合目的性——观念的因果性。

对于他人作品的欣赏能否从对自己作品的欣赏那里找到同样有效的原因？欣赏者不像创作者那样会现实地去改造对象，具有现实的因果性，他更多的是在观念的层面去改造对象，在对作品的再创造中将作品转化为属于自己的作品，从而也有可能建立起与作品之间的合目的性。由于欣赏者完全可能将自己转化为创作者，对本属于原作者的作品进行再度

创造，因此在欣赏过程中欣赏者完全有可能与作品之间建立起合目的性关系。

与创作者和作品之间既有实践的目的关系又有观念的合目的性关系不同，欣赏者与作品的合目的性关系是观念性的，他不在现实的操作层面去改造对象，而只从观念的层面去感知、选择、补充、发展对象。

欣赏者对作品审美的合目的性首先体现在他对作品的感知上。感觉的客观性让欣赏者难以将作品与自我创造联系起来，但在知觉中，由于选择作用的参与，作品的某些方面被强化，而另一方面则被弱化，创作者的作品开始转化为欣赏者的作品，在这一转化过程中，欣赏者有可能会体会到自己对作品的知觉不同于他人，包括不同于创作者，这意味着在知觉层面欣赏者对作品的合目的性关系已经开始出现。

在进一步的想象中，欣赏者会对知觉表象作做一步的加工，并逐渐形成一个与自己的经验世界有关的另一世界。这种想象的基础是欣赏者自己的生活经验，与创作者的生活经验有可能重合，也可能完全不同。通过想象，欣赏者对作品进行丰富与补充，使得作品的世界逐渐丰满，并逐渐成为自己曾经历过的世界。这个由欣赏者想象获得的另一世界与欣赏者之间有着合目的性。

在欣赏的较高层次，一些有着较高职业修养的欣赏者在感知、想象的基础上，还可能对作品自身的逻辑发展线索做进一步的推测和改造。欣赏者可能会根据作品已有的情节线索或感情线索推测接下来作品将出现的情节、情境或最终的结局。当欣赏者所推测的结果与艺术家设定的内容之间有高度的一致性时，欣赏者会将作品当作自己的创造结果，而形成强烈的合目的性。例如在书法欣赏中，一些参观者会在自己所喜欢的作品前驻足观看，有的参观者甚至还会不知不觉动起手指来，这意味着他正在试图还原书法家当初的创作过程，他已经进入作品的合目的性情境中。欣赏者也可能会发现自己所推测的作品的结局、所期待的作品的结局并没有得到实现，这时有的欣赏者会感到失望，而有的欣赏者则会摆脱原作品结局的限制而完全进入自己所设想的作品的世界中，这样他也能与自己想象出来的作品之间建立起一种欣赏的合目的性关系。

艺术欣赏中的合目的性使得艺术美现实地生成，也使得欣赏者与创作者之间在观念碰撞中达成交流。在大众艺术中，艺术家设置给作品的信息比较丰富和准确，会局限欣赏者的感知和想象，这类作品所体现出的合目的性更多地体现在欣赏者在认同创作者的创意的基础上而将他人的创作当作自己的作品。而在精英艺术中，艺术家设置在作品中的信息较为含混，给欣赏者以较大的想象空间，意义内涵也不太明确，这一方面会给欣赏者造成理解障碍从而限制其欣赏的可能性；另一方面也会让欣赏者有广阔的再创造空间，某些特殊的欣赏者在欣赏这类作品时会创造出一个完全属于自己的意义世界，从而与作品建立起强烈的合目的性关系，至于这个再创造出来的意义世界是否与原作者的一致，在这类艺术的欣赏中并不重要。

三、目的的隐蔽性

"艺术美无目的"，这是从康德美学得出的一个推论。如同美只有合目的性一样，艺术美也具有合目的性。但是与自然美只有合目的性而无目的的不同，艺术美不仅有合目的性，

还有隐蔽的目的，这种隐蔽的目的使得艺术美与欣赏者之间多了一重合目的性。

艺术美作为我们期望在作品中见到的价值形态，它本身就是目的。但这一目的面临的困境在于，我们越是持强烈的审美期待，我们越有可能失望。因此，从艺术欣赏的角度，欣赏者要将自己的目的隐藏起来，这种目的不能成为非常明确的意识，而只能以类似潜意识的心理暗示形式出现。事实上我们在艺术美的欣赏中，如果抱着强烈的审美目的去对作品有所期待的话，那么作品的审美价值并不见得就会出现。审美目的必须隐藏起来，审美目的才能比较容易实现，这一悖论在日常审美活动与艺术美的欣赏活动中是一个规律。艺术的审美目的具有一定的隐蔽性，不如艺术的其他目的明确，更不是一种日常的生活目的。欣赏者与艺术作品、艺术美之间的合目的性关系的建立，首先在于审美目的本身应该是隐蔽着的。同时，这种合目的性关系不能蜕变为日常生活中的目的关系，审美这个目的在其过分强化时，它也成为与善的说教、知识的传播等目的类似的、明确的目的，其合目的性也就逐渐失去了。尤其是在当代商业化的艺术品占据绝对统治地位时，艺术美作为艺术价值实现的重要内容，被商业目的裹胁着的审美目的经常让合目的性关系难以出现。因此淡化这种功利性目的，是当代艺术发展面临的突出问题。

艺术美的目的的隐蔽，在一定程度上要恢复到与自然美同等的出发点。自然美不以审美为目的，却经常会成就其美。艺术美要成就其美，也要远离审美这一明确目的。审美需要只有转化为隐蔽的心理暗示而非明确具体的目的时，对象与欣赏者之间的合目的性才会出现，审美价值才会产生。否则期望越大，失望越大，明确的审美目的让可能具有审美价值的对象变得平淡无奇。在面对艺术进行审美时，我们要让自己回到类似于面对自然的情境中，不产生任何明确的目的——包括审美目的，在平静与闲暇中，合目的性关系才能建立，否则就是非审美的目的关系。事实上，在对艺术美的成功欣赏经验中，很多时候最能感动我们的作品可能恰恰是偶然中获得的作品，而非刻意获得的作品。

艺术美要让美及合目的性得以显现，而让目的被遗忘，一个积极的心理暗示必须产生：当前的对象不管是谁创造出来的，都应该成为欣赏者自己的对象。从这个意义上讲，当一个对象被转化为欣赏者自己观念中的创造结果时，它与这个欣赏者之间的合目的性关系就建立起来了。艺术美不是艺术家创造出来的结果，艺术家真正创造出来的是一种让他人参与创作的可能性，这种可能性越大，其审美可能及审美价值就越大，也就越容易形成所谓客观的“艺术美”。所以艺术家就是创造一个产生特殊的心理暗示的人，一个能让其他人将艺术家的创造物当作自己的结果的人，只有掌握艺术家这一特殊的使命，艺术创作及艺术家本人才能成功。

艺术家不是一个呈现客观美的人。艺术家不呈现所谓的客观美，欣赏者也不再现或感知这种客观美。艺术家提供给欣赏者的是一种情境，这种情境与欣赏者自己的生活经验尤其是情感经历之间往往有趋同的一面，这是艺术家让自己的作品吸引欣赏者的成功策略。但这并不意味着艺术美的现实发生。艺术家的审美创造力真正体现，是能让欣赏者相信：欣赏者所面对的艺术品，不仅是艺术家的作品，是艺术家自己的情感、经验和创造力的外化，而且也是欣赏者自己的情感、经验和创造力的外化。艺术家不但要善于在自己与作品之间建立起无目的的合目的性关系，还要善于将这种关系传达给其他人，或者激活他人与

自己作品之间的类似的合目的性，而不是简单地将自己的创作目的传达给他人。只有欣赏者也能从作品中发现自己是可能参与到作品的创造并与作品建立起合目的性关系时，欣赏者才会反过来认同艺术家的创作。艺术家的作品不可能逼迫欣赏者去发现其中的美，如果是这样，艺术家就变成了一个有着强烈目的的商品生产者。

当代艺术家固然是商品生产者，但与其他生产者不同的是，艺术家一定要善于将自己的商业目的淡化，否则他的作品与美无关或者至少很难现实地生成。成功的艺术作品在其向欣赏者敞开其艺术美的存在时，其功利目的一定是隐蔽的，虽然创作者或创作团队会考虑获奖、收入、利润等现实的功利性问题，欣赏者也知道艺术家或追随者团队不是不食人间烟火之人，能够理解他们也要生存。但是这些观念在欣赏者面对作品的瞬间都不应出现。艺术家要善于隐藏自己的目的，而呈现给欣赏者的是自己与作品之间的非功利的合目的性关系。这种合目的性关系首先让艺术家自己感动，然后才能让他人也感动。如果不能让他人因此而感动，那么艺术家应该让欣赏者从作品中发现自己作为另一个创作者的存在，否则作品的审美目的就不能实现。创作者及其团队没有权力要求欣赏者不要对创作者的功利性目的进行评估并因而影响欣赏者自己的审美效应，但却有义务在创作的作品中将自己的功利目的隐藏起来，并让作品在创意、传达手段、形象世界、价值观念等方面尽可能地召唤欣赏者参与再创造。作品之审美可能性与欣赏者参与再创造的积极性与能动性成正比，这是从作品的合目的性角度所理解的艺术美的秘密。

在传统艺术中，有以自娱和游戏为特点的艺术，这类艺术的目的非常隐蔽，因而审美可能性对于当时的欣赏者(往往也是创作者)来说比今天常见的商业艺术大得多。这类艺术的商业性不明显，艺术家的创作与商业价值之间无直接关系，艺术创作对于这类艺术家来说不是职业活动而是业余的闲暇活动，这类创作甚至不以他人的欣赏为目的，但对于创作者来说，宣泄、记录、游戏等看似毫无目的的活动，也是有目的的，只是没有商业目的那么明显，宣泄、记录、游戏本身也是目的，只是与为吸引他人的商业投资目光的目的不同，这类目的面向自身，不受他人的干扰。当作品一旦社会化成为他人的欣赏对象时，他就不自觉地成为商品生产者。不自觉的商品生产者与自觉的商品生产者相比，其作品的审美可能性更大，因为作品本身的目的更隐蔽，合目的性关系在欣赏者那里更容易出现。因此在当下，虽然因为经济因素使得商业艺术创作的主体不得不考虑产品的生命周期、预期的商业收等现实问题，但如果在创作中将具体的目的适当地淡化，将其转化为一种隐性的目的和长期的目标，创作出美的艺术作品的可能性会大大增加。例如 2015 年暑假期间热映的国产动画电影《大圣归来》（图 4.9），导演田晓鹏及其团队前后花了八年时间，其中孵化四年，



图 4.9　田晓鹏等《大圣归来》动画电影海报（附彩图）

制作四年，这在当代的商业影片创作中是很难想象的漫长周期，也正因为耗时较长，创作者在创作时较少有直接的功利性目的，从而使其最终作品呈现出隐含的目的或审美所需要的合目的性，最终作品获得空前的成功，并被观众赞为国产动画的良心之作。再如 1987 年由中央电视台中国电视剧制作中心根据同名小说改编拍摄的电视剧《红楼梦》，1984 年 9 月开始拍摄，1987 年在中国全国首播，在正式拍摄前甚至请国内著名红学家专门花时间对演员进行培训，这种创作理念在今天的快餐式创作中是很难想象的，也正因为此，虽然这部改编作品仍然无法与小说相提并论，但与同类作品相比却是遥遥领先，原因就在于这个版本的主创人员较少有直接的功利性目的，而将其当作一件具有长期效应的事业来做。

艺术美的合目的性是艺术审美愉悦的重要来源，艺术美的目的的隐蔽性则让艺术美与善之间找到了一种内在的联系，康德所说的美具有无目的的合目的性在艺术美这里可调整为隐蔽的目的影响下的合目的性，这是艺术美内涵的重要组成部分。

第五节 人 为 性

艺术美与自然美在形象性、非功利性、愉悦性和合目的性等方面是完全一致的，让这二者真正拉开差距的，是其人为性。人为，是指由人所创造，而非自然生成。艺术美的人为性体现出人在审美欣赏方面的自觉尝试，即我们不只停留在自然呈现给我们的美，我们还在自觉创造非自然的审美对象。

一、艺术美与自然美的区别标志

一般来说，人为性构成了艺术美与自然美相区别的标志。“人为”这个词在西方语言中是“artificial”，其词根“art”就是我们非常熟悉的艺术，所以在西方人看来，“艺术”与“人为”有着天然的联系。广义上讲，所有人为的结果都可称之为艺术，只是在进一步的发展中，那些承载着更多人的自由本质、具有秩序的外在形式的人为性结果才被称为艺术。关于艺术与人为的天然联系，康德曾有经典的论断：“如果我们把某物绝对地称之为一个艺术品，以便把它与自然的结果区别开来，那么我们就总是把它理解为一件人的作品。”① 艺术品不是自然的结果，而是人为的作品。与此相应，艺术美也不是自然的结果，而是人为的成果。

自然美本身是一个非常复杂的存在，虽然我们可以用一个词来概括它，但其内在的变化非常丰富。实际上很多都被我们称为自然美的自然形象，其生成机制并不完全一致，有的自然美因为其与我们现实世界的差距，让我们虽然身处这个世界却宛若在另一世界，它作为一个理想的小世界让我们流连忘返；而有的自然美则让我们面对它时凝神观照，将某个具体的自然对象从其所处的环境中孤立出来，并将其改造成与人有着某种相似性的形象。在前一类形象中，我们被对象所包围，我们对整个氛围和环境更感兴趣，同时我们所获得的感受更多的是一种震撼与净化。而在后一种情形中，我们与对象息息相通，宛若两

① ［德］康德．判断力批判［M］．邓晓芒，译．北京：人民出版社，2002：147.

个人在对话，对象以个体形象的方式而被我们关注，整体背景的审美意义并不明显，在这种审美情境中，我们更容易获得的是亲切与趣味。

前一类自然美，它基本不具有人为性，因此我们无须改造它，而只要主动地去感受它，以这类自然美为范本。可以说，自然美与艺术美的区别就在于，前者无人为性后者有人为性。

后一种自然美，它具有人为性，是被我们改造的存在。这种自然美也是人为的结果，只是这种人为不是生产实践的人为，而是以想象、移情为手段的人为。自然本无所谓美，由于人的想象加工，以及移情作用（其基础是合目的性的互动关系的建立），自然都向人敞开其审美意义。自然的审美价值的实现，并非在任何时候、任何人那里都有可能，相反只有在恰当的时候遇上恰当的人，其审美价值才会呈现。这说明自然美与艺术美一样都是人为的结果，是人对对象的想象改造，并进而发现被改造的对象表象与自我之间具有合目的性关系，自然才变得美起来。如果我们承认这一观点的合理，那我们在思考艺术美与自然美的区别时，就不能只停留于表面的人为性，而需要进一步思考同是人为性，艺术美与自然美的人为性到底有何差别。

如果我们承认艺术美与后一种自然数都具有人为性，那么接下来我们要分析的是这两种不同的美在人为性上的差异。对于后面这种自然美来说，人为性仅仅限于人对自然的形象的想象性改造，以及由此建立起合目的性关系，将自然形象不再当作纯粹的自然存在，而将其转化为人为性存在，其审美形态也并非自然的客观存在，而是以人为因的改造的结果。这种经过加工改造后产生的自然美，在审美关系上除了主、客体之间的合目的性关系外，还往往会有另一层关系：经过加工改造后的对象往往具有与人的形象或高等动物相似的形象特点，从而使对象摆脱了自然的冷硬色彩，而获得了温情亲切的内涵，这层关系在自然美的生成中比前面那层合目的性关系更加明显，更容易被人发现，也更能体现出美的感性色彩。

是否需要在观念中改造对象形态，构成了自然美的两种不同的存在方式；而是否需要在现实层面改造对象的形态，则进一步构成了第二种自然美与艺术美的差异。当然，这个差异也是艺术美与自然美的普遍差异。艺术美的人为性不仅需要想象、移情，不仅是在观念中改造对象形态，还需要在现实层面改造对象形态，甚至创造出自然界本来未曾有过的对象形态。如果说在欣赏层次艺术美的人为性与自然美的人为性几乎没有区别，那么艺术美与自然美在人为性上的区别则更多地体现在艺术创作方面。艺术创作者在自己的创作活动中，按照自己的生活经验、情感经历、价值选择等，通过想象逐渐形成一个在脑海中存在的意义世界，这个意义世界与创作者既是目的关系，也具合目的性，是隐含的目的与因果性关系的统一。这个意义世界，可能与现实世界具有高度的一致性，也可能不具有对应性，而更多地具有艺术家的个性和创造性。这一创作者心中的第二自然，与自然本身相比，具有一定的否定性，这也是其人为性的具体表现。在进一步的创作中，创作者要将这个意义世界以一定的物质载体和形式符号传达出来，让它由心灵中的存在转化为现实中的存在。这个物化过程，是艺术创作的人为性的重要表现，而实现这一转化的关键，就是下文中我们要探讨的技术。

尽管康德为我们清晰地区分了艺术美与自然美的不同特征，但康德似乎对艺术美与自然美的内在关系更感兴趣。他认为，美的艺术应该接近自然，反过来，自然美也应该接近艺术的创作。“美的艺术作品里的合目的性，尽管它是有意的，但却不显得是有意的；就是说，美的艺术必须看起来像是自然，虽然人们意识到它是艺术”，“自然是美的，如果它看上去同时像是艺术；而艺术只有当我们意识到它是艺术而在我们看来它却又像是自然时，才能被称为美的”①。康德的这一看法揭示出两大类型的美之间的相通性，无论是对于自然美的欣赏还是对于艺术美的创造，康德的观点都应该成为我们的行动指南。

二、观念性

艺术美的人为性首先体现在观念性上。观念是人之所以为人的本质，是人类非本能、非感觉的精神活动的总称。观念性在康德的美学中集中体现在他所说的“认识能力的协调一致”② 上。人区别于高等动物而特有的想象、情感、判断构成了艺术美观念性的来源，这些因素在自然美中也存在，但在量上的区别比较大。

艺术美的观念性首先体现在它要人为地营造一个非现实的世界。艺术品的物理存在是现实生活的组成部分，但艺术品的观念存在却不是现实世界的组成部分，它是人们观念地改造现实对象世界的结果。这里的观念改造首先是从创造的原动力来说的，因为某种发自内心的创作冲动使艺术家到了有话非说不可的境地，而通过艺术形象表达自己的观念。观念改造的手段是想象，康德认为鉴赏判断“通过想象力(也许是与知性结合着的)而与主体及其愉快或不愉快的情感相联系”③。想象与判断力的结合，是艺术美生成的关键步骤。正是在想象中，艺术家由生活材料获得的记忆表象逐渐被改造成一个与生活世界保持着一定距离的另一世界，这个世界与艺术家本人的生活经验、价值追求有着非常密切的关系，但是又难以说这个艺术的形象世界和意义世界就是艺术家自己的生活世界。

大量的艺术创作是具有审美性的艺术创作表明，艺术家创造的另一世界，往往强调的是对他自己所处的现实世界的否定和超越，而非简单地再现或反映自己的当前世界。艺术家所创造的意义世界与现实世界的这种差别，体现出艺术世界及由此派生出的艺术美不是原生性、自然性的，而是观念性的。虽然我们经常在非严格意义上说艺术家所创造的是“第二自然”，但是“第二自然”并非真正的自然，它的观念性不同于生活世界自身的原生形态。在绝大多数创作中，艺术家都不是简单地将自己所处的第一自然或世界简单地再现出来，除非他对自己当前所处的世界感到足够满意和自得。艺术家作为生活主体的一个特殊类型，其特殊之处在于，他们与生活中的主体善于并乐于在人际交往中获得存在感不同，艺术家往往有一种发自内心的孤独意识，真正的艺术家往往并不善于与周围的人群交往，或者在与周围人群的交往中更容易受伤，这类经历使得这些艺术家往往变得内向、自省，更乐于自言自语、自娱自乐，而不愿意与周围世界打交道。这类艺术家在面对生活世

① ［德］康德．判断力批判［M］．邓晓芒，译．北京：人民出版社，2002：150.

② 同上：32.

③ 同上：37.

界时，往往不会简单地去认同和肯定它，而更多的是否定或批判它，从而使得艺术家的意义世界不同于本来的生活世界。

艺术美的观念性还体现在它所营造的这个世界能让创作主体从中得到自我实现。从创作的角度，艺术家在对生活世界进行观念改造后，对生活世界的否定这一“破”的行为往往还不是最终目的，艺术家往往还想在“破”中有“立”，立起来的是一个在艺术家看来的理想世界，而在这个理想的世界中，艺术家的自我得到了实现，生活世界想要获得却未能获得的，在这一虚幻的另一世界中都能获得。虽然这种自我实现在现实的生活世界是不可能的，但艺术家在自己所营造的另一世界的意义就在于：这种自我实现虽然不是现实的，但其心理效应却与现实的自我实现所导致的相似。对于这种虚幻的自我实现，康德在《判断力批判》中在论述主观的合目的性时实际也有所表现。他说：“如果在这种比较中想象力（作为先天直观的能力）通过一个给予的表象而无意中被置于与知性（作为概念的能力）相一致之中，并由此而唤起了愉快的情感，那么这样一来，对象就必须被看作对于反思的判断力是合目的性的。一个这样的判断就是对客体的合目的性的审美判断，它不是建立在任何有关对象的现成的概念之上，也不带来任何对象概念。”[①] 这段话表明：想象力作为联系主体知性与对象表象的中介，使得知性主体与对象表象之间有了一种内在的一致性，正是这种一致性容易让知性主体将这个对象表象判断为自己的结果，从而有了康德反复强调的主客体之间的合目的性，而一旦主观的合目的性关系得以建立，审美愉悦就会产生。在艺术家创造以自我为中心的另一世界的过程中，这个区分于现实世界的另一世界，很容易被艺术家当作自己的结果，艺术家有可能在这个对象中获得双重自我实现。一是作品本身，它作为自由创造的产物而让艺术家获得自我实现；二是作品中的理想性，包括理想的另一世界、理想的主人公等，这些因素让艺术家在这个虚幻的世界再次获得自我实现。

艺术作品创作中的观念性和自我中心性，使得艺术美的产生机制与自然美的产生机制并不是完全一致的，虽然二者在很多方面是一致的。这种区别主要体现在：自然美的欣赏要么建立在对日常生活世界的否定而形成的距离感与陌生感上，要么建立在一种理想的生活状态的展开与延伸所导致的亲切感与和谐感上，其产生更多的是因为本身的性质及形态，虽然也会有观念的改造成分，但这种观念改造的程度相对有限，客体自身的独立性较为强势，主体的改造总是围绕客体形态展开的，主体所欣赏的客体本身是没有情感内涵或意义内涵的。而在艺术美的欣赏中，欣赏者更多的是对艺术家通过作品形象表现出来的情感和价值进行再度体验和评价，它所针对的形象世界已经是高度主观化了的，欣赏者所获得的情感和意义暗示虽然客观上往往与艺术家本人赋予作品的并不一致，但在欣赏者看来，自己所获得的和意义暗示是艺术品中本来就存在的，是艺术家赋予作品的，因此欣赏者会认为自己对作品的欣赏就是一种对艺术家的情感上的同情和价值上的认同，而不是像在自然美的欣赏中那样，是从形象中去获得某种心理暗示。自然美给人的心理暗示在欣赏者看来是人与自然对象交流的结果，而艺术美给人的心理暗示在欣赏者看来却是人与人交

① ［德］康德．判断力批判［M］．邓晓芒，译．北京：人民出版社，2002：25.

流的结果，是一种再度体验的情感，而非直接面对自然的情感。当然，欣赏者的这种信以为真的普遍观点并不代表艺术美欣赏的真实状况，现代接受美学更相信艺术美的欣赏具有欣赏者的主观性。如果这种观点成立，那么艺术美的欣赏与自然美欣赏的机制的区别，就体现在另一方面：在自然美的欣赏中，自然本身的审美价值相对客观，比较容易形成共识；而在艺术美的欣赏中，欣赏者的观念性以及对艺术形象的再度加工更加突出。尽管每一个欣赏者都相信自己是从作品出发的，是符合艺术家的原意的，但仁者见仁、智者见智的情形在艺术美的欣赏中远多于对自然美的欣赏。

三、技术性

艺术的基础是技术，没有技术就没有艺术。在艺术美的构成层次中，有一个虽然是基础却非常重要的层次，就是技术美。正如席勒所说的，“艺术美本身已经包含着技艺的观念”，艺术美乃是“技艺中的自然”。[①] 技术的基础性，在于技术作为艺术作品的直接成因，没有技术，就没有艺术作品，技术及由此升华成的技巧构成了艺术家与非艺术家的重要区别，也构成了人工制品与自然对象的区别。自然对象在美到极致之时，我们也会从人工技术的角度去理解它，如说“鬼斧神工”，就是在欣赏自然美时设想有一种对自然物的加工技术，使当前的对象呈现出我们所欣赏到的审美形态。这种比喻性的说法，反过来可以帮助我们理解艺术中的技术的重要性以及技术美的重要特性。

1. 技术美的实践性

技术美具有实践性。这种实践性使其不同于观念性的美，实践性首先要与具体可感的对象形态打交道，要改变对象的静止状态或日常状态。与观念地改变对象的形态在想象中一蹴而就不同，在实践中改造对象的形态需要体力、工具和适当的具体活动方式，而这些都需要在现实世界中积累条件，特别是适当的活动方式，更是长期积累、反复训练的结果，正如谚语所说“台上一分钟，台下十年功”，没有艰辛的努力，就不会有艺术活动中的技术美内涵，这与观念的改造对象形态几乎是不需体力的付出完全不同。这种实践性使技术美与日常生活世界中可能存在的劳动技术所体现的人的自由这一审美内涵一致。只是在日常劳动中，劳动本身所具的功利性内涵往往让我们无视其中所具的审美价值，尤其是对于劳动者本身更是如此。而艺术中的技术活动则不会让我们轻易将其与功利性联系起来，从而容易产生一种对自由的活动或自由的人的本质的纯粹观照。

2. 技术美的难度性

技术美在比较中存在，技术美的关键在于其难度。难度以对某一历史时期的人工技术平均状态的突破为基准，超过这个平均程度越高的技术，越容易得到认同或赞赏。由于艺术的物质载体不同，技术的表现也不同，相应的技术难度的评价尺度也不一样。音乐、舞蹈、戏曲等传统的表演艺术，其技术之美往往体现在对身体极限的接近，如在常见的舞蹈表演中，演员的腾空幅度与高度所体现的对地心引力的克服，也是舞蹈技术美的重要来

① ［德］席勒．秀美与尊严——席勒艺术和美学文集［M］．张玉能，译．北京：文化艺术出版社，1996：65.

源；而在芭蕾舞表演中男演员腾跃在空中后双腿交叉的次数，对于常人来说，可能平均一次还不到，但最优秀的芭蕾演员却可以交叉四次，这是他引起人们欣赏赞叹的直接原因。再如钢琴演奏家的指法，最优秀的钢琴家一定是掌握了最复杂指法的人，他拥有让人眼花缭乱的手指变化，手指在琴键上的跃动宛如舞者；又如鼓手除了很好的节奏感外，他能在单位时间在达到的敲击的次数越多，越意味着他有着更高的技术水平。舞蹈演员和杂技演员、技巧演员等超越身体的极致而体现出的力量、柔韧性之美，也是技术美的直接显现(图 4.10)。歌唱演员在演唱时舌头动弹的频率、所能达到的绝对音高等，也是其技术美



图 4.10　俄罗斯古典模范芭蕾舞团《天鹅湖》剧照(附彩图)

的直接成因。而在大规模的表演中，群体表演达到的整体一致，在量上的积累也是技术美的来源，这种技术美不在于单个人的绝对的技术高度，而在于整齐一律的程度和参与表演的人数，参与表演的人数越多，越有整齐一致的特征，就越具有技术美的内涵。从这个意义上看，我英勇的解放军战士在阅兵仪式上体现出的整齐的步伐，也可以当作艺术美的基础层次来欣赏。在造型艺术中，技术美与对象的空间形态有关，它可以是同类技法的大量重复运用而产生空间上的密集度与广延性，如画家贾又福的山水画作品《太行丰碑》(图 4.11)；也可以是类似于表演艺术那样体现出的灵巧性程度，如文征明在 80 岁时还能写蝇头小楷，这在其他人眼中简直是不可能的；齐白石老年仍能画精细的工笔昆虫形象等；还可以是高效的造型手法，如中国传统水墨画所追求的“一笔下而五色具”的境界，或者如长期以来西洋画所追求的造型的准确性等。造型艺术中的技术美也可以以“炫技”的极致得以表演，如同钢琴家的指法一样，像民间的微雕艺术，在米粒、头发、果核等



图 4.11　贾又福《太行丰碑》

细小的对象上雕刻出生动的形象，甚至要在放大镜下才能看清楚，也是典型的技术美。在语言艺术中，技术美表现在作家对语言的随心所欲而又具秩序感的运用上，侧重形式上的修辞手法如双声、叠韵、押韵、对偶、排比、反复、重复等的运用，均能让欣赏者感受到艺术家轻松驾驭语言的能力，从而产生语言艺术欣赏中的艺术美。

3. 技术美的相对独立性

技术美可以离开意象单独存在。技术美虽然是基础性的，但它又具有相对独立性。艺术美粗略地可分为技术之美与创意之美，创意之美是观念性的显现，而技术之美是实践性的显现。理想的艺术美应兼具这两个层次的美，并且一般也认为，技术美是基础，是手段；创意美是目的，是核心，技术美为创意美或观念美服务。但在对这二者关系的理解，有一种值得注意的观点来自于克罗齐，他认为艺术美的全部或核心就是观念美或创意美，艺术或美就是直觉或表现，而且他认为只要在心灵内部表现就可以了，不需要外在的艺术传达手段。这必然意味着他所说的艺术美只有一个层次，而与技术美无关。这个观点对我们的启示，是技术美与艺术美之间的关系，并非天然的、不可分割的，二者的差异及相对独立性同样值得我们关注，因为如果这种差异性或相对独立性存在的话，意味着我们创造艺术美既可以从创意入手，也可以从技术入手。我们反用克罗齐之意而得出的推论是：技术美可以在艺术作品中单独存在，艺术作品可以只表现技术美而具有独立的审美价值，而与创意无关。这一观点在艺术史中其实有着广泛的表现，如在艺术史各个艺术门类都存在的“炫技派”，传统艺术中的形式主义流派等，都体现出技术美的相对独立性。在艺术美的创造中，固然可以让技术为创意服务，形成以创意为主导的艺术美；也可以让创意或观念为技术服务，形成以技术为主导的艺术美，如一些技巧、杂技甚至高难度的舞蹈等艺术作品所体现出的美，都体现出这一发展倾向。

4. 技术美与形式符号之美的联系

技术美与形式符号之美有联系，形式符号之美往往可追溯到技术美。无论是静态的（如在绘画艺术表现出的形式符号），还是在动态中（如在音乐舞蹈中表现出的形式符号），或者是在如语言艺术在诗歌中表现出一形式符号，其审美价值的产生总是可以分解为两个方面：与意义的传达结合在一起的创意之美，与技术的呈现有关的技术之美。形式符号的某种固有的对象特征，如比例、对称、节奏等，如果不将其与创造它们的技术联系起来，是很难让人获得审美感受的，只有让人从中发现背后的技术难度，其审美价值才会开始显现。

5. 技术美与技巧美的差异

技术美与技巧美有联系，但内涵并不相同。技巧美是一个介于技术美与观念或创意美之间的中间层次。技术在与技巧联系在一起时，难度的重要性有所下降，而技术服务于整个意义传达机制的巧妙程度变得更加重要，这时创意或观念的重要性大大上升。因此，不以技术的绝对难度为特征的技巧美更多的是一种智慧被确证之美，是创意之美，而非简单的人工技术被欣赏之美。

技术美与技巧美的差异，不应构成评价这两种艺术美的高下的标准。传统艺术美学在评价这二者时往往有一种偏见，即重视技巧与创意之美，轻视基础性的技术之美，尤其是

在强调绝对的精神自由的精英艺术这里，精神艺术的观念发展史，也就是一部提倡抽象的精神自由而否定具体的技术自由的历史。其实这两种美都非常重要，都是艺术美中不可或缺的部分，只是有的侧重于技术美，有的侧重于技巧与创意之美。实际上，从审美欣赏的难度与受众的广度来看，技术美更具优势，人们很容易对某种我们达不到的技术产生由衷的赞叹，如近来兴起的种种“达人秀”中的很多以显示其超出常人的技术为表演特征的演员，之所以能轻易获得评审和观众的认可，正说明了技术美的永恒魅力。

6. 技术美的最高境界

技术美的最高境界是“虽由人做，宛若天工”。这与前面所说的自然美景好似“鬼斧神工”可以结合起来看待，说明艺术美与自然美的一个共通性规律：对平均状态的突破。自然的平均状态是我们经常生活于其中感受到的自然对象形态，艺术中的平均状态则是我们常在流行的风格或水平比较平均的艺术作品中看到的那种状态。这两种状态都难以产生美。对于艺术美来说，要达到“虽由人做，宛若天工”的境界，只能是成年累月地反复操练，没有任何捷径可走。技术美所达到的最高境界，往往还不仅仅是引起欣赏者的赞叹，可能还包含着钦佩，有仰视的审美关系而非对等的平视。这种境界，古人也称其为“自然”，仿佛是天帮神助、天然生成一般，它代表着艺术的最高境界，唐代张彦远在《历代名画记》中把画分成自然、神、妙、精、谨细五等：“夫失于自然而后神，失于神而后妙，失于妙而后精，精之为病也而成谨细。自然者为上品之上，神者为上品之中，妙者为上品之下，精者为中品之上，谨而细者为中品之中。”[①] 宋代的黄休复在《益州名画录》中把画分为“逸”“神”“妙”“能”四格，比张彦远的划分更具有概括性。在四格中，地位最高的是逸格，逸格的特点是“得之自然，莫可楷模，出于意表”。[②] 这里的“自然”虽然不止是对技术美的描绘，但肯定是包含着技术美的内涵的，没有最高的远超常人的技术，是不能称为“自然”的。

艺术美的观念性，更多体现出艺术中的绝对自由价值的实现；艺术美的技术性，更多体现的是艺术中的相对自由价值的实现。二者都非常重要，不可偏废。

第六节　自　由　性

自由是一个相对抽象的概念，是人类所追求的正面价值的集中体现。可以说，人类的哲学都是围绕着自由展开的，按康德的理解，哲学分为三个分支：研究认识活动的学科构成了认识论，研究情感活动的学科构成了美学，而研究意志活动的学科构成了伦理学。在认识活动中，人们所追求的真理境界和智慧是自由在认识领域的体现；在情感活动中，人们所追求的审美境界和爱是自由在情感领域的体现；在意志（道德实践）活动中，人们所追求的善良人性和善是自由在道德领域的体现。艺术作为集中体现审美自由的领域，它的自由性在艺术美的其他特性中都有所表现。

① 张彦远．历代名画记［M］．南京：江苏美术出版社，2007：48-49.

② 俞建华．中国古代画论类编［M］．北京：人民美术出版社，1998：405.

一、艺术美中自由的内涵

按照黑格尔和马克思的理解，自由与认识有关。自由首先是指认识——生产实践中人的正面诉求和正面本质获得的积极回应状态。他们认为，认识是对必然的掌握，当一个人掌握了必然性规律，能按规律行事，他就是自由的。这个层次的自由针对的是人认识自然、改造自然的活动，强调的是人在经验积累中形成了对规律的认识，从而能运用这些规律获得人所需要的物质财富。自由还与自我意识有关，当人自身作为一种特殊的认识对象，而这种特殊活动能反过来强化对自我存在的真切感受时，这种活动虽不涉及对对象的求知活动，但也是自由的，因为此时认识不能以对象为目的，而是以自身为目的，以自我为目的的活动才具有自由性。

除了这个层次的自由之外，康德、马克思、弗洛伊德等人还发现有另一种自由，对人也非常重要，这种自由是想象所导致的。这不是直接的对现实事物的规律性认识所体现出的“从心所欲不逾矩”，而是“天马行空”式的、无拘无束的自由。这种自由不需要任何现实条件，不受客观规律的束缚，而体现出精神活动的随机性、无限性，因此是人的自由本质的充分体现。康德认为，这种想象的自由之所以具有自由的内涵，是因为它提前验证了一个事实：我自己具有某种能力，只是在现实世界中我根本没有机会去使用它，而通过想象，在想象中使用某种“屠龙之技”，我认知到自己原来还有这方面的能力，因此这个过程必然是愉快的。

从柏拉图到康德，西方很多学者发现还有一种自由：伦理道德实践的自由，康德将其称为自由意志，这是一种仅仅在很高的人生境界中会出现的自由。一个人当他将社会的道德规范完全内化，将这些行为规范当作自己的行动指南，而不觉得行为规范对自己具有约束性时，伦理实践层面的“从心所欲不逾矩”就是自由。现实生活中的绝大多数人都不能达到这一境界，因而我们总是时不时地感受到来自道德规范的约束。

黑格尔认为，艺术与审美中的自由主要是前面两个层次的；康德则认为，艺术与审美中的自由更多的是后面两个层次的。在黑格尔的艺术美学中，艺术美与自由的想象，以及由此导致的自我意识有关，它是想象性自由与认知性自由的双重表象，只是这个由想象得来的自由与他所极力追求的对象性认知中的自由其实没有多少相通性。在康德的艺术美学中，艺术美与自由的想象及由此导致的“从心所欲不逾矩”的道德上的自由境界有关，艺术美是心意机能的协调，是通过想象促成的伦理的自由王国的敞开，但是同样有问题的是，康德所谓的自由意志与审美的不关涉道德判断的自由的相通性其实也不存在。黑格尔和康德的共同问题在于对美及艺术美的理解还缺乏足够的独立性，总习惯将美或艺术美与其他价值目标联系起来，将美或艺术美当作通往他们的最高价值之间的桥梁，在黑格尔是通往绝对真理，在康德是通往绝对自由的意志。他们的合理之处在于，他们不约而同地看到了美和艺术美的一个共同特征，也是美和艺术美的共同目的：它能引导我们通往自由境界。

艺术美当然与自由有关，但不是像黑格尔或康德那样，一定要将其与真或善捆绑起来，它才获得了自由的本质特征。相反，艺术美的自由与认识、道德实践中的自由并不一样。

艺术美中的自由与认识、追求真理的自由无关。黑格尔意识到艺术美是一种自我意识，但他却将这种自我意识看作是意识向前发展的一个步骤，仍然在概念化的认识这个角度来理解这种认识，这就导致可能导致审美的自我意识的真正特殊性隐而不现。从他所举的例子来看，黑格尔其实已经猜测到了这种区别，但是他并未将这种区别清晰地展开论述。本书曾经提到过他举的一个小孩向水中抛石子的例子，这个例子其实已经表明，小孩子所欣赏的不是波纹的客观形态，更不是这些波纹所具有的数学或物理学上的某些特征，而是这些波纹作为自我的行为的结果，以及由此体现出的小男孩自我的存在。因此，与一般的认识或自我认识中的概念化活动不同，审美活动中与自我有关的判断并不关注活动的结果，而只关注活动的发出者以及从这个角度得到理解的活动的过程，这也就是康德所说的合目的性。艺术美作为一种特殊的自我意识，其特殊性在于它与真、求真无关，与对象无关，与概念无关，而只与能否实现自我、发现自我，在对象中找到自我作为其存在依据，在对象中找到自我与它的一致之处有关。它所关注的是自我与对象的相通性以及自我作为对象的根源性，而与对象与认识的符合这一传统的真理观关系不大。

艺术美中的自由与道德、道德人格的完善中的自由也无关。康德意识到审美判断力可以当作自然王国（必然王国）通向自由王国（理想的道德境界）之间的桥梁，认为自由意志的培养可以借助审美自由达到，其合理之处在于他看到艺术美中的自由与人生境界的自由之间的一个内在相通性：都有对现实的功利性追求淡化的内涵。但是二者的差异更应引起注意，在艺术美中，自由是暂时达到的境界，它随时可能会“反弹”，一个在艺术美的欣赏中获得了心理净化的人，在接下来的日常道德行为中，还是容易犯错误，容易践踏道德规范；而在自由的人格境界即康德所说的自由意志中，人所达到的心灵净化则是永恒的、持久的，不存在反弹的危险。因此，康德试图将美学当作沟通认识论与伦理学的真正困难在于，这两个价值追求之间的某些相通性并不能真正保证彼此的畅通无阻，相反，二者更多时候还是分道扬镳。因此，从康德美学我们得到的关于艺术美的自由的理解恰恰是：这种自由是瞬间的而非永恒的，是虚幻的而非真实的，是在另一世界中的而非在现实世界的。

因此，艺术美中的自由，是在虚幻世界中的自我实现的自由，是对现实世界的否定或遗忘因而忘掉生活中的欲望而暂时获得解脱与净化的自由，是通过想象展开一个丰富的世界，又在这个想象的世界中直觉到自我的理想性存在的自由。黑格尔的问题是对虚幻世界重视得不够，将艺术美当作是现实世界中的存在；康德的问题则是过于将虚幻中的存在当真，以为虚幻的自由可以替代真实世界中的自由。求知中的自由、伦理实践中的自由都是现实层面的，审美层面的自由则是虚幻的，正因为其虚幻性，所以它不真，所以从真实性去理解艺术美没有任何意义；它也与善无关，就像一个人在想象世界中做好事或精神出轨，与他在现实世界所获得的道德评价根本无关一样。

二、艺术美中自由的全过程性

在艺术美得以产生的一些关键性环节中，自由随时有可能显现出来。但是审美意义上的自由的初步显现，是在非功利性心态的形成阶段，然后以想象为中介，心灵的自由不断

展现出来，形成一条循序渐进的自由价值显现之路。

在想象形象产生后，自由维度已经开始出现。这里的自由首先体现在想象的无边无际上，也体现在想象的漫无目的上。正是这种自由特质，想象有可能创造一个现实中根本不存在的理想世界。

伴随着想象形象的展开，与想象同步的是非功利性心态的形成，非功利心态中自由的意义在于想象主体逐渐远离现实世界、逐渐放下世界中的欲望包袱、逐渐让自己变得轻松起来。非功利的自由的价值，取决于想象在日常生活世界所受到的压抑和挫折，压抑与挫折越严重，艺术美的自由在非功利这一点上所具有的心灵解放的意义也就越大。

在进一步的合目的性的判断活动中，想象在逐渐获得我向性后，想象形象所具有的自我确证和自我实现意义就有可能显现。黑格尔所说的自我意识有助于我们理解在自我和对象之间的相通性、一致性、相似性，那些能导致我们审美的对象往往是与我们有着这类关系的对象。康德所说的合目的性则更进一步为那些看似与我没有这种明显关系的对象为何具有审美性提供了理论上的贡献：对象可能与自我之间并无直接的相似性或一致性，但审美意义上的对象从根本上都是与我有关的对象，即合目的性的表象，是自我在想象中改造对象的结果。合目的性的另一方面意义在于，对象形象不仅是被我们主观地创造出来的，它还有一个存在的目的：为了提醒我们它的存在不是独立自主的，而是因为我们而存在的，在对象中发现我、判断有我，这才是审美之“审”或判断力之“判断”的关键。一旦这种关键性环节形成，自由这个价值就得到了更深层次的实现。

接下来的愉悦，水到渠成，是自由价值实现后现实表现。艺术美的愉悦，按康德的说法，是判断在先的愉悦，先有判断然后才有愉悦。这种以判断为内涵的愉悦不是生理性的快感，而具有自由价值的内涵。我们在艺术美的欣赏中或艺术美的实现中，因自由价值的出现而愉悦，而非因愉悦而感到自由，自由是愉悦的原因和内在本质。在自由与艺术美的愉悦之间有着必然联系，而在生理快感与愉悦之间没有这种联系。而与求真、求善活动中带有自由内涵的愉悦不同的是，审美中的愉悦是建立在虚幻的对象世界之中的，与现实世界无关，而前者则是在现实世界中自我实现导致的愉悦。

在艺术美的传达中，技术层面的自由是它区分于自然美的标志，这也是整个艺术美的环节中唯一与现实的实践活动有关的自由。这种自由符合马克思所说的自由，体现出艺术创作活动作为一种特殊的实践活动的实践性。这个层次上实现的自由，与一般生产劳动者在日常生活中达到的对规律的掌握和利用层面上的自由完全一致，艺术家在完成一件作品之后所获得的踌躇满志的成就感与日常生活中的成就感，在自由的内涵上完全一样。

三、艺术美中自由的现实表现

艺术美中的自由在我们心灵中的现实表现，不是抽象的哲学概念，而是具体的心理感受，是以情感的形式表现出来的，自由的情感表现体现了艺术美的情感性。

艺术美引发的自由情感首先体现在以非功利、无欲望为内涵的轻松感。中国有成语“无欲则刚”，没有欲望的主体是坚强的，同时也是自由的。这种自由是与周围世界中的普通人相比而体现出来的，他人都在欲望或功利目标的包围中，都在世界的人际关系之网的

纠缠中，则自己摆脱了这种束缚，获得了自由，这正是陶渊明诗中所说的“久在樊笼里，复得返自然”境界。

这种自由的情感还体现在主客体和谐沟通产生的和谐感上。这种和谐感以想象为基础，想象过程畅通无阻，想象的结果符合主体的目的，想象的对象获得了足够多的主观性内涵而不再是一个足够客观的存在，作为审美关系的基础性品质的和谐感就会得以产生。

自由感还可表现为认同感。当被想象的对象世界具有了自己所希望看到的价值内涵时，是自己的价值观的外在显现时，主体就会产生认同感。认同感的基础往往来自作品中的生活经验与自己的生活经验的一致，以及自己对这些生活经验的价值判断与作品中艺术家的相关判断的一致。认同感是传统艺术欣赏理论中的共鸣模式的心理基础。

自由感可表现为亲切感。在直接将对象转化为自我形象的艺术欣赏活动中，欣赏者与个别的艺术形象之间的关系高度趋同，欣赏者看到的形象既是客观的，也是另一个自我的形象，面对这类形象他会产生由衷的亲切感。亲切感与认同感的区别在于，认同感的基础是全部生活经验，而亲切感的基础是个别的生活形象；认同感需要对作品中的价值观进行发现与评价，而亲切感不涉及价值观。因此认同感有一些理性内涵，亲切感则是纯粹感性的。

当引起亲切感的对象由具体的个别对象转化为一个环境或某种氛围时，亲切感就转化为温馨感。与亲切感类似的是温馨感也有对象与主体的高度趋同，但与亲切感不同的是，温馨感中的对象往往并非个别事物，而是一个氛围或场景，对象本身具有不确定性，难以一一指明。与亲切感相比，温馨感在广度上有所发展，同时在对象的具象性上有所淡化。

当主体被确证之后的亲切感进一步发展，个别的自我被确证发展为作为自我的根源、根据、归宿的超越性大我的感悟时，最高层次的自由感——归属感就出现了。归属感主要有两个方面，一方面是社会性的，是个体通过艺术形象世界发现了自己赖以存在的群体的存在；另一方面则是本体论上的，主体由自我上升到超越性的宇宙本体、历史本体，从而在自己所理解的世界观、历史观中找到了自己的位置，看清了自己的使命由此导致的最高的精神愉悦。

自由感还可现实地与技术美的产生联系在一起，这种自由感是高度生活化的成就感。对于创作者来说，这种自由感就是一种生活化的成就感，它与作品最终创造出来所达到的技术的完美程度直接有关。从艺术创作的角度，形象的物化和传达非常重要，这是客观的艺术作品存在的基础，也是评价艺术家水平高低的重要尺度。再高明的创意，如果没有高超的传达手段也是无意义的，而意象的最终物化导致作品的不完美状态与创作开始时的志在必得的心态往往存在着尖锐的矛盾，这更体现出最终的技术传达手段的重要性，因此技术美以及由此导致的成就感就不是派生性的，而是艺术美的结构性组成部分。在欣赏者这里，这种自由感往往与对创造形象的技术手段所达到的难度、创意思维所包含的智慧的欣赏直接联系在一起，作品形象塑造所包含的难度越大，凝聚的智慧越多，作品的审美魅力就越大。在较高层次，这种技术美感表现为一种仰视后的惊叹与敬佩；而在较低层次，这种技术美感表现为一种内模仿、我与创作主体的心理换位为基础的自我欣赏。

艺术美的特征，是艺术美的本质的进一步体现，也是我们判断对象是否达到艺术美的标准的评价尺度。真正的艺术美，是同时具有这六种特征的。反之，潜在的艺术美或不以审美为目的的艺术品，则不会同时具备这六种特征。

思　考　题

1. 艺术美具有哪些特征？
2. 如何理解艺术的形象性？
3. 如何理解功利性与非功利性之间的关系？
4. 如何理解艺术的愉悦性？
5. 如何理解技术在艺术美中的重要性？
6. 如何理解艺术美的自由性？

第五章　艺术美的规律

规律是指事物内部或事物之间的联系。逻辑学上常见的规律有两种：一种是必要条件因果规律，有某个结果一定包含着产生这个结果的条件，但有这些个条件却未必导致相应的结果；另一种是充分条件规律，即有某些个条件一定导致某个结果，但结果的发生并不能保证作为原因的条件的存在。但是在实际的研究中，我们更愿意将这二者结合起来形成所谓的充分必要条件规律，即条件与结果之间具有互推的有效性这一因果联系。艺术美的规律，是艺术美形成过程中的必然联系，即必然导致艺术美产生的某些条件。对于这一规律研究的理想结果是充分必要条件规律，即具备了什么条件就一定会产生艺术美这个结果，反之在艺术美产生后一定能找到相应的条件。但是，在艺术美产生的条件中，有的是比较外围的，是作为认识对象的物共同具有的特征，这些条件虽然也重要，但显然不是我们的研究重点，如客观论美学所强调的对象的客观存在等。在这样简化处理后，我们认为，艺术美的规律就是作为人为性的艺术对象在获得审美价值时的必要条件与充分条件。在此，我们将其初步规定为陌生化与生命化，艺术美的规律就是陌生化与生命化的统一。

第一节　陌　生　化

“陌生化”指的是艺术形象、艺术语言以不同于生活世界中的形象、语言得以被创造出来的过程，它是对艺术形象与生活形象、艺术语言与生活语言的差异性及产生这些差异性特征的过程的概括。

一、“陌生化”的提出

作为一个艺术美学概念，明确提出它的是俄国形式主义美学家什克洛夫斯基。俄语单词的原意可翻译为“反常化”，但从英语再翻译到中文，它被翻译为“陌生化”，成为目前国内更常见的术语。这个概念是什克洛夫斯基 1917 年在《作为技巧的艺术》中提出的，他说：“艺术之所以存在，就是为使人恢复对生活的感觉，就是为使人感受事物，使石头显出石头的质感。艺术的目的是要人感觉到事物，而不是仅仅知道事物。艺术的技巧就是使对象陌生化，使形式变得困难，增加感觉的难度和时间长度，因为感觉过程本身就是审美目的，必须设法延长。艺术是体验对象的艺术构成的一种方式；而对象本身并不重要。”[①] 什克洛夫斯基提出这一观念，不是将其仅仅当作一种手法，而是艺术的根本，艺术就是在这种特殊的手法中存在的。离开这种手法，艺术就不再称其为艺术，而成为生活中的一般存在。

① 朱立元，等．西方美学通史(第 6 卷)［M］．上海：上海文艺出版社，1999：237.

什克洛夫斯基之所以提出“陌生化”这个概念，是针对当时占主导地位的“形象思维”理论。这种理论反复地将“形象思维”当作既成概念来使用，但对“形象思维”到底是什么却不进行深入的分析，尤其是对艺术中的形象与生活中的形象的关系缺乏辨别。什克洛夫斯基先是提出诗意形象这一概念，将其区分于一般的生活形象或散文式形象。然后指出，散文式形象及传达手段的目的，是为了“节约创造力”①，但这不适用于诗歌及艺术的创作，艺术与诗歌的创作恰恰是要让我们浪费创造力，引起我们的注意。他以列夫·托尔斯泰的作品为例说明什么是陌生化或反常化的手法：“他不用事物的名称来指称事物，而是像描述第一次看到的事物那样去加以描述，就像初次发生的事情，同时，他在描述事物时所使用的名称，不是该事物中已通用的那部分的名称，而是像称呼其他事物中相应部分那样来称呼。”② 从托尔斯泰的文学出发，他进一步得出结论：“凡是有形象的地方，几乎都存在反常化手法。”“形象的目的不是使其意义接近于我们的理解，而是造成一种对客体的特殊感受，创造对客体的‘视像’，而不是对它的认知。”艺术的陌生化特征，是“专为使感受摆脱机械性而创造的，艺术中的‘视像’是创造者有意为之的，它的‘艺术的’创造，目的就是为了使感受在其身上延长，以尽可能地达到高度的力量和长度”③。什克洛夫斯基对于诗歌（可扩展为文学、整个艺术）得出一个定义：“诗就是受阻的、扭曲的言语”，他对于一般的艺术的规律的总结性结论是“阻挠和延缓即艺术的一般规律”。④

在中国，虽然没有系统地提出陌生化理论，但对于艺术语言与日常语言的差别导致的陌生化效果并由此揭示艺术的本质，却是古已有之。早在战国时期，人们在《乐记》中就表明过这一观点：“声相应，故生变。变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄谓之乐。”⑤“故歌之为言也，长言之也。说之，故言之；言之不足，故长言之；长言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故不知手之舞之、足之蹈之也。”⑥ 在对音乐的本质的理解上，除了情感的成因外，还有形式上的成因，这种形式区分于日常语言，是日常语言基础上发展而来的“长言、嗟叹”或“变、变成方”，其实在“变成方”与“长言”之后，音乐中的语言与日常语言相比，就有了陌生化效果。不过，由于中国传统艺术总体上介于“似与不似之间”，且哲学传统以“中庸”为准则，中国传统美学没有产生极端的陌生化理论。

之所以在现代西方艺术理论中会提出这种引人注目的“陌生化”理论，与近代以来西方艺术的发展有关。西方近代艺术在造型艺术领域长期由模仿的艺术占主导地位，所谓形象思维也只被理解为对生活形象的典型化处理，仍然与生活形象有着直接的同一性。但是法国人涅普斯、达盖尔在 18 世纪二三十年代成功地发明照相术后，传统的模仿的艺术理论失去了存在的基础，艺术到底是什么引起了人们的思考。受这一思潮的影响，西方艺术

---

① ［俄］什克洛夫斯基，等. 俄国形式主义文论选[M]. 方珊，等译. 北京：生活·读书·新知三联书店，1989：4.

② 同上：7.

③ 同上：8.

④ 同上：9.

⑤ 杨天宇. 礼论译注［M］. 上海：上海古籍出版社，1992：627.

⑥ 同上：676。

先是出现了印象派，然后是新印象派，从印象派到新印象派的一个重大变化，是画什么变得不再重要，而怎样画才能引人注意变得更加重要了。到了后期印象派，形式上的陌生化追求与主观意义的传达结合起来，人们意识到艺术的内在结构是一种“有意味的形式”，而受印象派影响的立体派、野兽派更是将形式的独立性推到了一个新的高度，产生了接近绝对抽象的绘画艺术，而康定斯基、蒙德里安等绝对抽象的艺术风格的出现，更是促使人们思考：到底艺术的本质是什么？艺术美又是什么？艺术的新发展表明艺术不再是对生活的模仿，艺术美不是生活中的美的事物的简单再现；相反，人们逐渐认为艺术形象是与生活形象完全不同的存在，艺术美来源于艺术形象与生活形象之间的差异。正是在这一时代大潮中，什克洛夫斯基提出了“陌生化”理论。什克洛夫斯基的高明之处在于，他将造型艺术中已经被普遍接受的艺术观念移植到发展相对稳定的文学中，在文学中也发现了陌生化现象的广泛存在，从而攻破了模仿说的最后一个坚强阵地，让陌生化理论成为整个艺术系统中具有普遍性的艺术本质观，而由于这种艺术本质是从纯粹形式方面立论的，因此它必然折射出艺术美的新规定。而我们在今天要做的，则是进一步将陌生化当作一般艺术美的规律。

二、陌生化的目的

陌生化的目的主要有两个，一是引起欣赏者的注意，二是帮助欣赏者摆脱日常生活的困扰而形成审美态度。

1. 引起欣赏者的注意

陌生化引起欣赏者的注意这一目的在什克洛夫斯基这里得到了足够的重视。生活中的一般形象面临的问题，是它们已经不再引起我们的注意，而模仿生活的艺术也面临着同样的困难。对于这类艺术形象，我们将不再关注其存在，或者只会像对待生活事物一样对待它。什克洛夫斯基把人们面对日常生活事物的态度称为“机械化”（国内也有学者将其译为自动化），机械化或自动化的典型特点是节约体力或精力，这是我们在文明进步中采取的一般手段。但因为精力的节省，同时也意味着那些被我们机械化地看待的对象不再引起我们的充分注意，即使是注意也是认为对象如其本来面目那样存在，对象过分熟悉，以致我们看到它就能马上知道它的生活内容，将其当作一个认识结果、具有功能性的对象看待，而不是停留在知觉层面，通过知觉的延时而进一步思考我看到了什么，为什么对象要以这样的形态出现？

2. 帮助欣赏者摆脱日常生活的困扰而形成审美态度

陌生化的另一目的是帮助欣赏者摆脱日常生活的困扰而形成审美态度，对此，什克洛夫斯基并未引起充分的注意。通过陌生化的形象，我们会知道，当前所面对的对象不是一个触发我们知觉的自动化机制的对象，它不需要我们节省精力，相反我们的知觉在它上面停留的时间越长，它越是能够暗示我们这个对象不是一个生活化的对象，而是一个为别的目的而存在的对象。在我们长时间面对这个对象的过程中，我们不仅有知觉的活跃，我们还会产生丰富的想象，知觉上对现实生活形象的否定以及对日常知觉行为本身否定，这双重否定，已经开始让我们否定日常的生活世界和生活经验，而想象的激活则进一步让我们遗忘当前的生活世界和生活经验中的欲望，以及这些欲望给自己带来的无穷的痛苦。在此

过程中，审美所需要的非功利、无欲望的态度逐渐形成。

陌生化的重要贡献是将上述两个因素结合起来。日常的生活经验告诉我们，有欲望、有功利而引起对对象的注意，是人之常情或常态。我们对对象的注意往往是因为对象对我们具有功利性。而非功利态度在现实生活中也并非很难生成，事实上由于我们知觉上的自动化原理，我们在看到那些经常接触的对象时，我们可能是既不注意它的存在——即使我们知道它是存在的，同时也不以功利的态度去看待它，即我们对这为对象的存在已经漠然，它的存在与否对我们的功利态度和知觉来说都显得无足轻重，我们会扫视它，但不会有过多的知觉停留，同时也不会激活我们的功利态度。譬如我们每天从寝室到教室，路边的树、与我们擦肩而过的人流等对象，我们知道它们的存在，但不会特别去关注它们，也不会产生功利态度，相反其存在对于我们几乎是无意义的。因此，审美态度单讲非功利态度还是不够的，因为只有非功利态度而没有对对象的注意，对象的审美可能性仍然为零。在美学史的发展中，爱德华·布洛的积极贡献在于，在康德的审美态度是非功利的这一理论基础上向前发展了一步，即使这一步经常被人忽视，布洛的观点仅仅被看作是康德观点的更精细的表达而非拓展。但在我们对审美态度理解得更全面深刻之时，我们再看布洛的观点，发现他对康德的非功利态度理论的深化尤其值得我们珍视。在康德这里，非功利态度→合目的性关系→愉快构成了审美的逻辑链条，前两个因素的出现必然导致审美愉悦的现实生成。布洛却发现，非功利态度却有让我们失去注意对象的兴趣的危险，一个对象如果都不再被我们注意，那么它的审美可能性已经不存在了。因此，在康德的非功利审美态度基础上，他发展出了距离说。距离说要求审美对象不能离我们太远，太远会让我们失去对它的注意，变得连对象都不是；也不能离我们太近，太近会让我们对它的注意陷于功利性的注意，对象虽是我们注意的对象却不是审美对象。理想的审美距离是一种既能让我们产生非功利态度，又能让我们对对象保持注意的主、客体关系。布洛还找到了一些在艺术的有效的产生恰当距离的手段，如画框、舞台、雕塑的无色等。布洛虽然没有用陌生化这个概念，但其审美距离却在手段与效果上与陌生化有着高度一致的内涵。当我们从既激活我们的非功利态度，又能让我们对对象保持注意这一角度去理解陌生化的目的时，陌生化作为手段，其目的就是布洛所说的审美距离。

艺术美生成的第一个困难，是非功利而又引起注意。有功利而引起注意、无功利不引起注意，都是人与物关系的常态。非功利与注意的组合的另两种方式是有功利而不引起注意、无功利而引起注意，这两种人与物的关系，都非人之常态，前者是极高的人生境界，在金钱、名利、美色等欲望对象的诱惑下能保持不动心的状态，只有圣人或君子才能达到，艺术形象中《西游记》里的唐僧就是这样一个“圣僧”。剩下的最后一种人与物的关系或人的非常态是无功利而引起注意，同样是非常困难的，但不意味着它不可能实现。什克洛夫斯基陌生化理论的意义就在于，他为我们找到了能同时促成这二者发生并有可能使这二者联系起来的纽带：在陌生化中我们产生了非功利的态度，在陌生化中我们形成了对对象的注意，在陌生化中我们既能产生非功利态度，又能保持对对象的注意。所以，陌生化对于艺术美生成的意义可谓大哉！

三、陌生化的方式

使得艺术美得以产生的创作手法，主要有以下几种。

1. 艺术形象的概括简化

每一种艺术所用的载体既是这种艺术门类得以成立的基础和特征，又构成了这种艺术门类自身的缺陷或不足。例如现代雕塑长于将运动物体的某个凝定的瞬间固定下来，系于刻画有体积、有重量的对象，但现代雕塑的缺陷也在于它只能塑造静止的形象，而不能表达真正的运动，并且与丰富多彩的现实世界相比，一般的现代雕塑往往是无色或用雕塑材料本身的单色。又如音乐便于表达人类内心深处的情感，但由于形象本身的流动性以及本身并不以模仿生活中的听觉形象为手段，音乐形象的缺陷也因此产生：它表达的内涵并不固定，欣赏者所获得的情感内涵往往因人而异，导致早在三国时期的音乐家嵇康就明确说过“声无哀乐”。再如绘画虽然一直以模仿生活形象见长，达·芬奇甚至说它是现实的可见事物唯一的模仿者，但这种模仿不是动态的模仿，也不是三维空间的呈现，而只是在二维的平面上静止地模仿生活中的形象，显然这种模仿与三维空间中活动的形象相比，在信息的传达和给人造成的心理感受上都不同于现实世界本身。还有当代最热门的艺术样式电影，虽然作为依托现代载体的时空综合艺术，电影在逼真性与信息的丰富性上大大超过传统的艺术门类，但电影在传达信息过程中也有缺陷，首先是时间的限制，100~120 分钟的时长限制了电影的题材，其次是人为性镜头的转换，这些使得电影信息过于集中，有可能让欣赏者无法在第一次欣赏中就能准确地还原电影想要传达的信息。

各门艺术在利用独特的载体进行信息传递时，必然要扬长避短，使形象世界得以生成，形象背后的意义得以传达，并由此产生出艺术美。在这一由生活形象到艺术形象的转化过程中，生活形象总不能原汁原味地得到再现，从有色到无色或单色、从三维到二维、从生活形象到抽象情感、从生活时间到电影中的时间等的发展，同时也是对生活形象的简化与概括，这种简化与概括导致艺术形象与生活形象的差异性存在，也导致刚开始接触这些艺术的人会有陌生与新奇之感：这是什么？它是用来干什么的？



图 5.1　韩美林《顽皮的小猴》（附彩图）

一些艺术门类在自身发展中发现了艺术就是生活形象的简化与概括这一秘密，并自觉地根据这一规律进行风格的创造。例如西洋绘画中的素描，中国画中的水墨画(图 5.1)，都是自觉地将绘画的色彩做简化的处理，将丰富的生活世界中的色彩简化为黑白灰的色彩关系。一些具有民族特色的艺术样式也因此得以产生。

但是在一个民族内部，这种简化导致的具有民族特色的艺术样式，有可能形成审美疲劳或什克洛夫斯基所说的“自动化”或“机械化”，本民族的欣赏者在欣赏它时可能不会再有陌生感，而不会产生进一步的注意，从而使

作品的审美追求无法实现。中国传统的水墨画在近代之所以面临着改造的命运，很大程度就是由于这类风格的作品已经失去了对本民族欣赏者的吸引力，而变得只是一个少数人群体内部的自娱自乐。因此，这类简化与概括是民族艺术的审美风格形成的重要条件，但却有着不能引起审美的危险。

在近代国际艺术交流中，民族风格的艺术往往更容易引起其他民族的欣赏者的欣赏，靠的正是不同的简化概括手法造成的独特性的民族风格，例如看习惯了传统的中国水墨画的欣赏者在初次看到西洋写实油画时感到的新奇与陌生，以致认为这不是画，是幻术；而同时中国画传入西洋，西方的欣赏者也觉得好奇。但是这种跨文化交流的艺术现象的复杂性远不止于此，西方早期接触中国水墨画的欣赏者并不能真正欣赏中国画，他们认为这些仅仅是装饰性的作品，没有什么主题意义。这也意味着艺术作品对生活形象的简化与概括，可能会让其主题意识隐而不现，被理解接受的可能性会有所降低，它不如那些更接近生活的作品容易具有客观的主题意义。

艺术美的产生，并不是像我们所想的越是民族的越是世界的，相反两个不同民族之间艺术美的交流往往是很困难的，这是由于其他民族的艺术在我们这里所造成的陌生感过于强烈以致影响了我们的欣赏。与本民族的艺术往往有可能失去陌生感因而审美注意不会产生不同，其他民族的艺术往往因为过分强烈的陌生感而有足够的审美注意，却难以进一步将这种审美注意进一步转化为理想的以自我确证为内容的审美关系，一如西方欣赏者对绘画的固有欣赏态势使其往往不太欣赏纯粹的中国水墨画。这也正是当前艺术创作中的两难处境：简单照搬民族风格难以成功，简单移植西方或外来民族风格也不易成功。当然，两难逼出了第三条道路：前两种风格的融合，处理得好，就既有陌生感，也有亲切感，成功的审美关系较易发生。此处赘述一下，跨民族的艺术美的欣赏，往往是以技术美的欣赏为基础的，技术的跨国界性才是艺术美的欣赏基础；相反，被简化的形象或形式符号往往是跨国界的艺术欣赏的障碍。

2. 艺术形象的变形夸张

艺术形象的变形夸张是针对艺术形象的生活原型来说的，与简化概括是将生活形象的多重特性中的某些个特性去除不同，变形夸张更多的是改变对象固有的形体特征及形体组成要素之间的原始比例。这两种艺术加工方式，都能让艺术形象产生一定的陌生感，都是陌生化的手段。从多色到单色、从曲线到直线是简化，简化意味着对象的丰富性被降低，但在这一信息的传达过程中，欣赏者可能得到的暗示是艺术家为什么要这样做，如我们在对传统水墨的欣赏中所做的那样。从整体中占比较小的局部到占比较大的局部，从不太明亮的色彩到清晰明亮的色彩，从不被注意的声音到足够被我们听到的声音，这些是夸张。夸张意味着一些信息被强化，一些信息被弱化或省略，目的是传达更清晰的、经过筛选的信息，欣赏者能清楚地感受到创作者主观性的存在。

人类早期的艺术，由于我们的祖先没有完全掌握造型技术，不得不在艺术形象的塑造中走向变形，与此相应的夸张不是一种积极选择的结果，而是不得以选择的产物。古人不得已的夸张变形，往往与客观意义的传达有关，如在巫术和宗教中，艺术形象的夸张处理服从于巫术和宗教的说教目的，如要表达生殖崇拜理念，要体现出伟大的生殖力，就在女

性形体的塑造中夸张女性与生殖有关的器官，就像我们在一些远古岩画中所看到的那样；要说神的见闻无所不在，就要将神的眼睛或耳朵塑造得比日常比例大，如在三星堆青铜人像(图 5.2)那样；或者塑造成千手千眼的形象，如我们在一些佛教寺庙中看到的千手观音形象。这些形象在当时并不以审美为目的，甚至也不具有审美的可能。但是到了今天，对这些作品所隐含的创意的认同、对有限的技术条件下先人体现出的改造对象的能力的认同，使它们成为艺术。而它们原始朴拙的形态，无意中却成为激发我们非功利态度和引起审美注意的有效手段，因而对这类作品的欣赏之所以在当代具有普遍性，恰恰因为它们在审美层面上契合了我们的多重需要。

到了近代，自觉的艺术创新观念逐渐形成，夸张变形成为一种自觉的艺术行为。夸张更多是就局部特征来说的，局部特征的强化是夸张；变形更多是就整体形态来说的，整体形态偏离生活原型就是变形。同时夸张必然伴随着变形，变形往往包含了夸张。夸张变形是现代艺术自觉的手法，就绘画艺术而言，突出体现在由立体派和野兽派开创的现代西方


图 5.2　三星堆青铜人像


图 5.3 ［法］马蒂斯《女人体》(附彩图)

艺术流派这里。野兽派《女人体》(图 5.3)强化了对象的曲线形体，淡化了对象的色彩关系，并以浓重的线条体现这种夸张变形的结果，因而很多作品体现出优美的意蕴。立体派则在对对象抽象概括的基础上作了变形处理，将丰富的人的五官与身体的局部特征转化为简单的几何形体，从而形成与机械化时代相响应的形象体系。

现代艺术的大胆夸张变形，在审美效应上，显然是以陌生感为主导诉求的。这也就导致这类艺术在让欣赏者获得陌生感方面是没有障碍的，一看就让人感到作品与此前的古典作品完全不同，因而容易产生对作品的注意。但是现代西方艺术作品由此往往走向另一个极端：作品由陌生变得不可理解，作品在进一步的审美转化中存在着比古典艺术大得多的障碍。这种不可理解性有的来源于作品的内涵过于深藏，有的则是作品根本没有内涵。前面这类作品让作品变成了“谜语”一样的存在，能否破解这个谜语成为作品审美欣赏的关键；后面这类作品完全成为游戏性活动，但还只是属于艺术家的游戏，难以引起欣赏者的参与热情。这两类现象在现代西方造型艺术中的普遍存在，使得这类艺术在审美欣赏上存在着普遍障碍。这也提醒欣赏者，对于这两类艺术，能看得懂、能欣赏、能参与其中的游戏固然可喜，即使难以进入作品的情境，也无须懊恼。造型艺术的这种特点，近代以来也

在向其他艺术门类扩张，音乐创作中的无主题、戏剧创作中的荒诞派、雕塑中的抽象派等新的风格流派的出现，都体现出现代艺术过于追求陌生感、过于倚重陌生化的倾向。这类艺术的问题，是不再以审美为主要导向，而仅以被关注为目的，这实际上是一种急功近利的商业化创作模式流行的恶果，对于商业性艺术来说，消费者被注意往往就会要进一步消费，至于消费的结果，这类艺术是不大关注的。这类艺术的传播，不以审美口碑为中介，而以形式的创新性为噱头，甚至不惧差评或恶评，被注意就是成功，而不管注意导致的效应是成功的审美还是欣赏者的恶心。对于这一创作倾向，我们当代创作既要关注其形式创造的自觉，又要注意它不利于审美欣赏的方面。

3. 艺术时空的非生活化

美国当代美学家苏珊·朗格说过："我们生活和行动于其中的空间，完全不是艺术中的空间。"[①] 这是对艺术世界与生活世界关系的准确判断，艺术世界是完全不同于现实世界的另一世界，它是一个陌生化的、假定性的虚拟世界。更容易体现出一个相对独立存在的另一世界的艺术样式，是语言艺术和综合艺术，它们有着类似于生活世界的时间存在，但其时空属性却又对现实世界形成了否定。

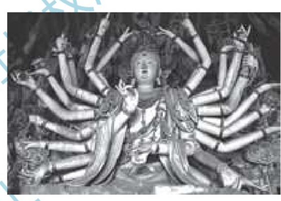


图 5.4　山西平遥双林寺千手观音彩塑

对于语言艺术和综合艺术来说，它们更善于展开一个对现实时空有所否定的另一个世界来形成陌生感。通过对现实的时间和空间的否定，艺术的形象世界的陌生化效果逐渐得以产生出来。与造型艺术、音乐艺术更多的是以具体的形象来否定生活对应的形象从而引导欣赏者形成对生活世界的否定与超越(图 5.4)不同的是，语言艺术以其抽象性和概括性、综合艺术以其载体的综合性和反映生活的广度塑造出一个不同于现实世界的另一世界。在传统的创作观念中，这个另一世界与当前现实的生活世界的对应性得到了充分强调，人们欣赏艺术的理由被建立在我们需要因此认识生活、需要从艺术中受到教育之上。这种艺术观念将艺术当作认识的一种特殊手段，强调艺术的真实和认识的目的，而对艺术虚幻的、对生活有所否定的一面强调得不够。在电影、电视等现代综合艺术这里，艺术的形象世界一定要与生活保持着足够的距离才具有审美的可能性，只有保持恰当的距离，让作品中的世界具有现实世界不具有的某些特质，作品对现实的批判性价值及审美内涵才能得到充分显现。当代电影中，占据主导的其实不是以再现生活为目的的，而是那些通过与现实生活世界具有一定时空距离的另一世界的营造，来传达普遍的人性与价值，因此大量的作品是以历史、科幻、枪战、碟战、侦破、悬疑等为题材，这些题材所形成的另一世界，与现实世界具有足够的距离，很难从中得到直接的对应性。

对于以一个完整的另一世界的显现为特色的综合艺术和语言艺术来说，它们所形成的

① ［美］苏珊·朗格．情感与形式［M］．刘大基，等，译．北京：中国社会科学出版社，1986：85.

另一世界其实永远也不可能达成认识意义上的真实。艺术的虚假性，其实早在古希腊的柏拉图那里就已经有了自觉，他否定模仿艺术的一个非常重要的理由是这类艺术的不真实，不能让人真正由此准确认识生活并由此通往神的世界。在此之后的中世纪，西方艺术和艺术理论被作为宗教神学的一个部分，艺术的另一世界与宗教的另一世界得以融合，而且只有能通往宗教的另一世界的艺术才被认为是合理的存在，但是在这种理论思路中，我们却可以清晰地看到艺术的世界不同于生活世界，尽管它是在宗教理念的支配下实现的。文艺复兴以来，世俗的生活世界获得存在的合理性，但是艺术世界在宗教世界与现实世界之间到底处于一个什么样的地位，却未能得出一个满意的结论。

总体上看，近代以来的西方艺术理论刻意要与宗教理念拉开差距，相应地将艺术的另一世界从宗教的另一世界中“抢夺”过来，让生活世界与艺术的另一世界完全统一，认为艺术存在的合理性就在于它是高度生活化的，是生活世界的形象再现。显然，这一理论路线在人文主义运动初期有其伟大的历史进步性，但是随着宗教地位的下降，艺术的另一世界又不能形成一个独立的另一世界，问题就来了：原来先辈们在生活中遇到挫折和压抑时，能在宗教和艺术合一的另一世界中去寻找心灵的慰藉与解脱，但是在宗教的另一世界不再可信、艺术的另一世界并不存在之时，在人文主义者所宣扬的平等、自由、博爱的理想世界在现实生活中却遥遥无期之时，我们怎样获得心灵的慰藉？我们怎样才能获得有效的逃避现实的手段？人文主义者对现实世界与艺术世界的直接统一性理论不能解决这一问题，显然需要新的理论来论证艺术世界的存在合理性、艺术的另一世界与生活世界的差异。人文主义者无意间为我们解释了我们需要艺术的第二个理由：我们需要在艺术的世界中看到自己的存在，甚至还可将其与宗教理念结合起来，在宗教艺术世界中实现自我也是可行途径。但是人文主义者在对宗教的批判中存在有意的简单否定，却使得在宗教中存在的艺术世界所具有的缓解生活的压抑和苦难、逃避现实生活的束缚的这个我们需要艺术的第一个理由，也在对宗教的否定中被彻底遗忘了。

由于我们身处的这个世界本身仍然不完美，所以自我实现愿望在这个世界中总是不太容易实现，才使得我们需要另一世界，如果我们不相信宗教——如同大多数中国人那样，那么一定有另一个类似的补偿机制，这就是艺术的另一世界。在宗教占主导地位的时代，艺术存在的合理性在于它与宗教共同承担了构建可以逃避、可以虚幻地自我实现的另一世界的伟大任务。而在宗教的这一功能伴随宗教自身的边缘化而被淡化时，而我们的生活其实仍然永远会存在着种种难以让人满意的现实问题时，所谓真实再现生活的艺术就不是我们所需要的。我们对艺术的另一世界的需要，犹如我们的先辈对宗教的另一世界的需要那样，我们需要在其中逃避、缓解现实的苦难、虚幻地实现自我。如果这个另一世界仍然只是有着各种缺陷的生活世界的简单翻版，那么我们在艺术中所获得的体验就是生活世界中的痛苦经历的重现，是生活中遭遇到的创伤重新被提醒，是再度痛苦的体验。这也是我们看到的一些一味追求真实性而不能给人以希望的作品给我们的印象：太沉闷、太压抑、太灰暗。如果我们在文学作品、电影作品中仅仅能感受到这些，我们凭什么需要它们？

因此，我们需要艺术的第一个理由、艺术美初步形成的关键步骤，是艺术提供给我们的不同于生活世界的可供逃避、可缓解人生苦难的另一世界。从这一点上看，文艺复兴之

后，人类艺术的作用，不是对宗教的简单否定，而是对宗教功能在更高层次上的继承，正是在此基础上，"美育(或艺术)代宗教"才是可能的，美育代替宗教的意义也在于此。如果美育或艺术在一个积极的层面没有相通性，那么美育或艺术代替宗教就无从谈起。

如果我们认同艺术与宗教在构建另一世界方面有着相通的功能，那么文艺复兴以来很多关于宗教的批判性观点，恰恰可成为我们理解艺术的另一世界的非现实性的钥匙。如18世纪法国哲学家梅利叶说："任何宗教仪式、任何敬神行为都是谬误、舞弊、错觉、欺骗和奸诈行为。所有利用上帝和诸神的名义，以及利用他们的声威发布的规则和命令，都不外是人捏造出来的东西。"[①] 这是说宗教和神的世界不过都是虚幻的、假的存在，而我们想说的是与宗教捆绑在一起的宗教艺术的世界也是如此，是对现实世界的否定性存在，宗教艺术固然如此，非宗教的艺术同样如此，它们都是虚假的却能让人信以为真的存在。霍尔巴哈也认为基督教"所依靠的是欺骗、无知和轻信"[②]，宗教世界观的虚假性，也使得它所营造出的另一世界是虚假的、不真实的，而这也是宗教性的艺术世界的特点，这种特点，并不因为艺术在后来的现实主义中的发展而丧失，相反，逼真不等于真正的真实，逼真也是一种虚假。

正是因为艺术世界的虚幻性、虚假性，它才能形成对人生世界的否定，也才能让欣赏者获得现实世界所不能给予的补偿。在浪漫型艺术中，艺术世界往往通过对理想的另一世界的展开而间接否定当前不理想的现实世界，如李白的《梦游天姥吟留别》中的梦境、陶渊明的《桃花源记》中的秦人古洞；而在现实性艺术中，看似写实的作品实则往往也包含了对生活的批判，从而与并不完美的现实拉开了差距。近年来，西方的批判现实主义作品走的都是这一条路线。实际上，艺术史中除了宗教艺术、浪漫主义艺术、批判现实主义之外，剩下的艺术类型在比重和重要性方面基本可以忽略，这正说明，人类艺术史的主流艺术都是以营造一个与现实有距离、对现实世界有或多或少的否定的另一世界为诉求的。现代以来，科学技术的发展导致人们对传统世界观产生了怀疑，一些传统的科学的世界观不认可的观点在一些艺术中得到了显现。例如美国电影《第六感》(图5.5)，主人公——著名儿童心理学医生被他的病人杀死后，并未神形俱忘，相反他的鬼魂找到了一个与曾经的病人相似的小病人，这个病人的特殊之处在于他能看到鬼魂并与之交流，在这个医生死后，其实作品已经转入一个完全颠覆我们科学的世界观的另一世界——鬼魂眼中的世界，显然这个视角本身是不存在的，因此作品所营造的世界也是虚假并有着足够

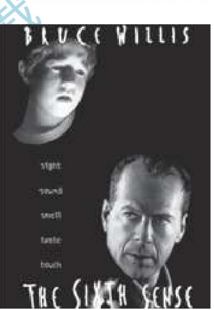


图5.5 ［美］M. 奈特·沙马兰等《第六感》电影海报(附彩图)

① 北京大学哲学系外国哲学史教研室．西方哲学原著选读(下卷)［M］．北京：商务印书馆，1982：26.

② 同上：197.

陌生感的。在作品最后，男主人公突然意识到原来自己早已不是人而是鬼魂时，整个作品的陌生化效应达到了极致。

4. 符号语言的非自动化

艺术离不开符号和语言，在符号语言中存在，与符号语言一起共同发展。艺术的符号语言，具有约定俗成性和变异性。约定俗成使得艺术符号具有相对的稳定性，它既是符号所传达的意义可以普遍理解与传达的基础，同时又构成了艺术发展内在的惰性。变异性体现出艺术符号发展的一面，新的语词、新的载体、新的表达方式的不断出现，使得艺术的符号语言处于不断的流变中，这也就是艺术的进步在形式上的表现。

艺术符号的约定俗成导致的相对稳定，使得艺术符号在相对稳定的发展阶段具有普遍性，这种普遍性一方面能让欣赏者很快接受其中的信息。例如，中国的欣赏者很容易就能理解水墨的《兰竹图》所具有的道德隐喻含义，西方的欣赏者在绘画作品中看到苹果或蛇的时候，也能马上能理解作品包含的对人的欲望的批判，但是这类符号同时也具有什克洛夫斯基所说的“自动化”或“机械化”的危险，因为停留在其上的时间较短，使其作为审美注意的对象被关注的程度远远不够，从而导致它沦为一般的表意符号，而与审美的形式符号无关。而这正是我们常说的“审美疲劳”的重要表现，也是“审美疲劳”的重要成因之一。审美疲劳往往与我们对对象所具有的约定俗成的含义一览无余有关，而这种时间跨度上的瞬间性使得它的其他意义得以产生的可能大大降低，也使得审美意义的显现变得不再可能。例如每年春节我们就处在“红色”的包围中，红色作为重要的符号，有利于春节喜气洋洋的气氛的塑造，但这也使得这个时期以红色为表征的大量用心之作的审美可能性被忽视，而仅仅被看作是气氛的传达手段。

艺术符号要重获审美性，必须要走出约定俗成的符号表意机制，以新符号形式的创造来建立起新的符号与意义的关系。在艺术的内部发展中，包括符号、意义的相对独立的发展以及符号与意义的结合方式的发展。新符号的产生、新意义的提炼都是艺术创新的手段，而相对不那么新的符号与意义的新的组合关系，也是艺术创新的重要方式。符号系统要走出“自动化”导致的“审美疲劳”的怪圈，就需要艺术家在创作中要么创造出新的符号，这种符号对应的意义可以是新的，也可以是旧的，如果旧的意义以新的符号来传达，就是“新瓶装旧酒”，而如果符号与意义都是新的，那就是“新瓶装新酒”。如果一时创造新符号不可能——实际上与生活内容的不断新变化相比，符号更具稳定性——艺术家往往只能以旧形式承载着新内容，即“旧瓶装新酒”，例如“五四”时期一些作家以章回体小说形式写当时的风俗人情就是这种做法，再如法国现代画家高更，在一幅《自画像》(图 5.6)的创作中沿用了传统绘画的符号，如神头上的光环、苹果、蛇等，但却赋予了完全不同的意义，这些形象不再是上



图 5.6 ［法］高更《自画像》(附彩图)

帝身边的存在，而是画家自己周围的存在，其意义内涵与“上帝死了”这一时代背景直接相关，反映出人文主义思潮中自我的极度膨胀。当然还有最没有出息的做法，就是“旧瓶装旧酒”，例如“五四”时期一些陈陈相因的文人画家在革新派眼中就是这类典型。对于符号创新来说，要让人感到眼前一亮，可以是新形式新内容，也可以是新形式旧内容，还可以是内容与形式的组合关系上的创新，也就是在传统的内容与形式关系之间，将其固有的关系打碎重组，形成新的意义表达机制。

艺术美的实现中的陌生化与我们生活中非常看重的一个概念——创新有关。不是所有陌生化都能称为创新，但所有艺术上的创新都是为了陌生化的效果。近代以来，各种艺术理论不约而同地强调创新，在艺术美的生成上的积极意义在于创新能够有助于形成陌生化效果，进而促成非功利态度和审美注意的产生。在文学、音乐、美术、戏剧等领域，都出现了一批具有很强创新精神的艺术家，整个西方20世纪的艺术在形态上与此前的西方艺术有着很大的差距，中国艺术在这一历史时期也有巨大的形态变化，这些艺术的出现还真让人感到新的时代到来了。强调创新对于艺术美有着非常积极的意义，艺术语言的创新直接导致陌生化效果的出现。

以陌生化为效果的艺术形式语言的创新，也造就了现代以来西方艺术的形式主义。在生活内容不断虚化，生活内容变得不再重要，差异化的生活经验不再是艺术追求的主要目标后，很多艺术家成为纯粹的形式创新的艺术家，他们的创作逐渐失去了生活内容、生活热情，形式语言也越来越抽象，作品日益成为象牙塔中的存在。在作品日益以形式创新为唯一的过程中，西方现代艺术也日趋远离欣赏者，成为不能欣赏的存在。显然，创新本身没有问题，但创新的陌生化效果如果过头，将导致作品过于陌生而不能被欣赏者接受，就像生活中的人际关系一样，某些人的穿着打扮有点另类，会引起我们的注意，但过于另类，则在注意的同时还会感到反感，这显然就违背了在注意的基础上形成审美关系的良好动机了。

因此，艺术家在追求创新、追求陌生化效果的同时，切记要有“度”的概念。无视艺术的传统和接受心理的历史连续性而片面地追求所谓的创新，往往难以获得成功。只有既尊重传统、注重欣赏者的接受心理所能承受的极限，同时又有所发展，这样的创新才能让人接受。从注意到接受而非反感与排斥，是审美的一个关键转化。

现代艺术过于追求创新，而无视人的接受极限，既有社会的原因，也有艺术家个人的问题。从社会角度来看，现代社会是一个充满竞争的高度商业化社会，个体与个体之间、企业与企业之间是一种竞争的关系。在竞争中，同类作品或产品如何能引人注目成为企业和个人优先考虑的问题。在广告与营销观念中，能传播、被注意就是好的，至于这种形式创新导致的效果是否是美的往往不被注意。但是艺术与一般的产品不同的是，它不仅要引起受众的注意，还要在注意中引起审美感受，因此广告与营销行为中的无底线形式创新对于艺术创作来说并不完全适应，但艺术家作为商业社会中的一员，难免被社会观念所影响，因而误以为形式上的创新就是艺术创作的全部。从个体的角度，一些艺术家缺乏传统艺术家所有的中庸平和人格，愿意走极端，希望引起他人的注意，敢于挑战传统的权威，甚至也敢于挑战社会的底线，这也导致一些惊世骇俗的作品的出现。这类作品可以成为这

些艺术家自己精神的外化，甚至也能成为时代精神的缩影，但却很难引起审美意义上的共鸣。

只有创作者牢记创新不是目的，创新是陌生化的手段，而陌生化又为审美所需的非功利心态的形成和审美注意的出现服务，艺术创作的审美目的才能实现。尽管有学者认为在当代西方艺术界，“美”与“术”的联系已经消失，当代西方艺术不再以审美为唯一或最高目的，甚至在妥协中承认创新已经成为西方艺术的唯一追求，但我们认为这种观点的问题就在于它将美术当作艺术的全部，将日益小众化的现代西方美术所发生的变化当作艺术规律的全部。“美”与“术”在美术中的分离，并不意味着在其他艺术中也有类似的情形。相反，在其他艺术中，尤其是最重要的文学、音乐和电影中，“美”与“术”的结合始终是这些更主流的艺术门类的存在方式，审美目的是最受欢迎的艺术门类的主导诉求。而在西方当代美术中，不断有“美术家”践踏美术的边界，挑战美术的审美性，最终导致的恶果是失去了观众或欣赏者。从审美的角度，美术既要有美，即能激活欣赏者的非功利态度、引起他们的注意而非反感，并进而形成自我确证；又要有术，有一定难度的美术家的技术，美术才能重获生机，否则，美术将变成丑术、丑的存在。

如果当一件作品在引起我们的注意的同时，却又导致了我们的反感的话，这意味着在审美之路上这个作品已经死去。原因就在于审美所需要的注意是非功利的注意，而当反感在我们内心形成时，一种功利性的情绪反应已经出现，从而阻碍了审美态度的出现。一些艺术家的无节制的创新追求在审美之路中走向了审美路线的反面，是典型的南辕北辙。因此对于这类艺术家及其创作，我们作为欣赏者无须怀疑自己的欣赏力，相反艺术家自己应该要自我反省，而不能一味抱怨欣赏者水平低，也不能以曲高和寡为借口自我麻醉。真正优秀的艺术应该是曲高和众的，它以创新性的形式对欣赏者设置适当的障碍，而让欣赏者在挑战自我之后仍能达成自我实现。

总之，陌生化作为创新的目的，创作者一定要记住创新从来就不是目的。无术的、没有边界的、完全脱离的创新其实我们人人都能做到，但为何不是人人都是艺术家？就因为艺术家对“术”的展开是有边界的，这个边界既有共同性的习俗，也有历时性的传统，二者的结合都使得艺术既有创新又能让人接受。离开艺术的边界，艺术的创新就会走向陌生化的反面，变成让人反感的对象。

第二节　生　命　化

人是有生命的。虽然物理学与生物学告诉我们，这个世界的绝大多数对象是无生命的，如海洋、天空、大地、岩石等，但我们却以将自己的生命投射到对象的过程中，让本来有些冰冷的世界获得了足够的生命内涵。正是这些生命内涵的普遍存在，才使得自然美得以可能，也才使得艺术美得以可能。生命化是指艺术形象和形式摆脱了自身材质所固有的物理属性而具有了有机生命体的特质的过程，是生命的各个层次（如生命力、情感、道德、宗教情怀等）及其存在形态（如有机曲线、节奏等）在对象上的鲜活呈现。生命化既存

在于艺术创作中，也是艺术欣赏的结果，成功的艺术美离不开生命化。

生命作为构成艺术美的重要条件之一，其原因就在于人自身是有生命的，人生活的这个世界经过我们的理解和移情也是有生命的，人善于将自己的生命本质投射到对象上去，艺术作为人为性对象，无论在创作还是在欣赏中，都是生命投射的结果。生命固然可能导致艺术美，艺术也因为其生命内涵而美，但对艺术美与生命之间的关系却不能作简单的理解，更不能以为只有直接体现出生命存在的艺术形象才是艺术美。恰恰相反，艺术美中的生命是一个复杂的存在，而且有时甚至是抽象的存在，更多时候则是被转化出来的存在。这意味着，表面看来与生命形象没有直接关系的艺术形象，在向审美形象的发展中，一定也会逐渐获得生命的内涵；而那些生活原型本来就有生命力的形象，则需要在艺术形象中更进一步地展现其生命的存在。另外，生命不仅是有限的艺术形象的存在，它也可以是整个艺术作品的特质；更远一些，生命不仅是与作品产生关系的个别事物或个别人，它还可以是天地之间的生命之气或生命本体。

一、"生命化"的理论渊源

在中国，对生命这一概念的重视有着非常悠久的历史传统。中国是一个非常重生的国家，不仅尊重个别的生命，还善于将本无生命的宏观宇宙生命化。因此在中国传统思想中，生命不仅是作为生命之物的具体存在，还是抽象的生命力，也是更抽象、更宏观的天地精神和内在动力。这一思想，在"生生"这个词中得到了充分体现。"生生"最早见于先秦典籍《尚书·盘庚》，"往哉生生，今予将试以汝迁"[①]，指孳生不绝，一代又一代生命的延续，在《周易·系辞》的"天地之大德曰生"[②]中得到了更进一步的发展，成为中国古代思想中的重要概念。在先秦时期，儒家在对周围无生命的自然的审美中发现了自然之物的审美可能途径，这就是著名的"比德"观念的提出。"比德"可能最早来源于对玉的审美价值的解读。《礼记·聘义》中记载孔子曾认为：君子比德于玉，君子与玉在仁、知、义、礼、乐、忠、信、天、地、德、道等方面都有相通之处。[③]而从审美角度，孔子是在用君子的各种品格来解释玉之美，或者说玉之美是因为古代儒家将人的品格赋予了玉，玉才因此而美，没有这些人格内涵，玉之美就是一般的美石之美，而没有深刻的文化性。在先秦，社会资源非常有限，审美主要限于人对其他人的感官上的评价，审美意义上的"美"字大量出现在对于一些名人的评价上，如北城徐公、西施、子都等，对人之外的自然对象的审美显然还存在着一定的障碍。儒家化解这种障碍的方法是将周围的自然山水当作君子道德人格的外在显现来看待，集中体现为"知者乐水，仁者乐山"[④]这一命题。孔子认为，知者内心的"动"与水的动有着一致性，因此他看到动态的水就高兴；仁者内心的"静"与山的静有着一致性，所以他看到静止山就高兴。通过将对象生命化、人格化，自然山水

① 孔安国，等．尚书正义［M］．北京：北京大学出版社，1999：241-245.
② 周振甫．周易译注［M］．北京：中华书局，1980：255.
③ 杨天宇．礼记译注［M］．上海：上海古籍出版社，1997：1099-1100.
④ 杨伯峻．论语译注［M］．北京：中华书局，1958：66.

就获得了审美内涵，“生”不仅是人自身的特点，也是自然对象甚至无生命的自然之物的特点。自然山水通过“比德”而与人建立起了同构甚至同质关系，人是有生命、有人格的，自然山水也被认为具有这种生命和人格，因此具有了审美意义。这一成功转化，使得中国古代有着其他各国根本不能比拟的发达的山水审美文化，也因此使得中国古代以山水为对象的诗歌和绘画特别发达。

对自然世界中的生命体验也是先秦道家所强调的，正是从“生”的体验出发，道家有两个概念特别值得重视，一是“母”，一是“生”。老子对“母”这个概念特别强调，他从世界的根源、世界的生成性这个角度赋予了“母”与众不同的地位。他说：“无名，天地之始；有名，万物之母。”[①] 又说“有物混成，先天地生。寂兮寥兮！独立不改，周行而不殆。可以为天下母。吾不知其名，字之曰道，强为之名曰大。”[②]“天下有始，以为天下母。”[③] 他将天地的开端当作“母”，特别看重天地万物的生成性，而不把对象当作一个静止的存在来看待，整个世界最初是“无”，然后都产生出“有”，“有无相生，难易相成，长短相形，高下相倾，音声相和，前后相随”。[④] 但是在常人眼中，原始性的“道”或“母”已经被人遗忘，人们只看到道母派生出的万物的存在，而忘记了最初的、本原的存在，忘记了过程和永恒性，而执迷于物或人存在的相对稳定性，这样就必然导致对物的占有欲，及对于自己短暂的生命的留恋。爱惜自己的生命本身并没有错，但因为爱惜自己的生命而伤害他人或他物的生命却成为人的常态，这才是最危险的。老子认为，只有认清道母在人生中的意义，懂得个体生命短暂是与永恒的统一，才会摆脱世俗错误观念的束缚，而获得对永生的大道的正确领悟，永生就会不请自来，否则自己只会处于无休止的对死的恐惧中，这就是他所说的“既得其母，以知其子。既知其子，复守其母，没身不殆”。[⑤] 永生之道不是某物或某人的永恒长存，而是从道母出发的生生不息，可持续、强循环，这就是长久的存在之道，在生生不息的过程中，人才获得了真正的永生，个体生命的终结才变得不再可怕，相反它不过是自己新生的开始。从这个意义上讲，每个人不仅是“子”，也是“母”，他产生出自己的未来。如果一个人过于留恋自己的阶段性存在，那永生之道就会终结。这个道理不仅适用于个人，也可扩展到国家，“有国之母，可以长久。是谓深根、固柢、长生、久视之道”。[⑥] 国家也要看到“母”的重要性，看到永恒存在的秘密在于对根源的尊重、对根源性的道母的特征的认同，国家只有认同道母，不以自己的存在去伤害他国的存在；国君只有认识到国家在自己手中只不过是接力的一个环节，还必须考虑传承下去，这才是一个国家的长久之道。所以老子认为自己“独异于人，而贵食母”。[⑦] 他能在认清道母的重要性的基础上能利

---

① 任继愈．老子新译［M］．上海：上海古籍出版社，1985：61-62.
② 同上：113-114.
③ 同上：172.
④ 同上：64.
⑤ 同上：172-173.
⑥ 同上：188.
⑦ 同上：103.

用好道母，充分发挥出自己身上的道母，这样他与普通人只尊重爱护自己的生命、一味对死亡的恐惧拉开了差距，也由人道走向治国之道。

“母”的最突出特点是“生”，因此“生”是老子思想中又一个非常重要的概念。绝对的“生”只在道母那里存在，它才能以一个简单的方式传承自己，“天地所以能长且久者，以其不自生，故能长生”。[①] 其他万物包括人都是被生出来的，所以都不是永恒性存在，其永恒性只有与道母捆绑在一起时都能获得。所以普通人看到自己生命的短暂本身并没有错，但幻想着拼命延长自己的生命的各种行为却是违背“道”的。因为只有道母能永恒，人的永恒不适用于任何一个单个的人，而只适用于一代又一代人的生生不息，在代代传承的过程中，人获得了永生，也接近了“道”的本性。所以生命的传承才是人的永生之道，人的生与被生才显得至关重要，而个体生命的短暂并不是一件值得悲伤之事，人也不应刻意去保全自己的生命，更不应因此去伤害他人或他物的生命。人的生存与万物的存在，都是道母的显现，“大道泛兮，其可左右。万物恃之而生而不辞，功成不名有”。[②] 所以人不要贪天之功，将自己当作世界的主宰，而应该像无声无息的道母那样，生成万物而从不贪功，生成万物而从不占有万物。在对生或生命的理解中，老子逐渐发现，真正威胁人生命的是无休止的欲望。其实从我们今天的理解，欲望本身可能也是生生不息的内在动力之一，但在老子眼中，欲望及欲望的活跃状态却正是生与永生的大敌。在欲望与生命、生命之道、道母之间，有一种简单的否定关系，有欲望则无后者，有后者则无欲望。由于老子将回到道母当作理想的人生境界，这就导致在对生的论述中，老子的重心放在了对欲望的否定上。“孰能浊以止？静之徐清。孰能安以久？动之徐生。保此道者不欲盈。夫唯不盈，故能蔽而新成。”[③] 欲望的活跃状态，是一种浊态，需要我们将其止息才能获得清态；生命的平静状态，在其契合道母的无为无欲本性时，就能化静为动，走向生生的循环而永生。欲望不能太多，太多则远离道母，只有没有过多的欲望，才能破旧立新，生生不息。因此，在老子的思想中，虽然也有一与多的静止的结构关系，更重要的是一如何派生出多的过程，道母、天地、万物、人等组成的秩序，虽然有空间性，但老子更看重其时间性。“天下万物生于有，有生于无。”[④] 在无欲望的万物生成过程中，自然的秩序就形成了，这种秩序可以表现为“清”“宁”“灵”“生”“正”，是道母在无欲中的展开，是万物“得一”过程之后的结果，“天得一以清，地得一以宁，神得一以灵，谷得一以盈，万物得一以生，侯王得一以为天下贞”。但是，如果道母不存在，那么“万物无以生，将恐灭”。[⑤] 由道母生育万物而不居功但却得永生，老子想到人的保生之道，恰恰是不要过于重视个体的生命，“生之徒十有三，死之徒十有三，人之生，动之于死地亦十有三。夫何故。以其生生之厚。盖闻善摄生者，陆行不遇兕虎，入军不被

① 任继愈．老子新译［M］．上海：上海古籍出版社，1985：74.

② 同上：133.

③ 同上：92-93.

④ 同上：148.

⑤ 同上：144-146.

甲兵。兕无所投其角，虎无所措其爪，兵无所容其刃。夫何故？以其无死地”。[①]这也就是我们常说的“置之死地而后生”的道理，也就是“夫唯无以生为者，是贤于贵生”。[②]所以生命的真正保全，需要豁达的气度；生命的意义，也不在于保全生命本身。生命的真正意义在于使新生命得以产生：“道生之，德畜之，物形之，势成之。是以万物莫不尊道而贵德。道之尊，德之贵，夫莫之命而常自然。故道生之，德畜之，长之育之，亭之毒之，养之覆之，生而不有，为而不恃，长而不宰。是谓玄德。”[③]老子从生命的角度颠覆了儒家对道德的理解，最高的道德不是仁义，而是生命的生生不息，因此“益生曰祥”。[④]生成万物(对于人来说还包括生成后代)而不占有万物，由此导致的生命的循环就是生生之道，也是最高的人道，这是对人生意义的另一理解，与儒家以仁义道德为根本的人道拉开了差距。

在道家学派的另一代表庄子这里，个体生命的意义得到更充分的展开，而生生不息的秩序则被淡化。庄子要解决的问题是作为个体存在的人，如何才能摆脱常人的局限而获得真实的存在意义。在庄子看来，现实生活中人的存在方式是不真实的，也是不能通达道母的。人只有认清道母的本性，并主动去接近它，然后才能获得真实的存在形态。“至道之精，窈窈冥冥；至道之极，昏昏默默。无视无听，抱神以静，形将自正。必静必清，无劳汝形，无摇女(汝)精，乃可以长生。目无所见，耳无所闻，心无所知，女汝神将守形，形乃长生。”[⑤]与天地或道母合为一体的过程，也是逐渐扬弃个体的感官知觉的过程，是感官上的愚与错，“与天地为合。其合缗缗，若愚若昏”，达到这一境界，“是谓玄德，同乎大顺。”而从另一角度，庄子认为最高的道德是“生”，“物得以生，谓之德；未形者有分，且然无间，谓之命；留动而生物，物成生理，谓之形；形体保神，各有仪则，谓之性。性修反德，德至同于初。同乃虚，虚乃大”。[⑥]同是“玄德”，庄子与老子都将其与“生”联系起来，但老子所讲的玄德更强调“生”的过程中的“生而不有，为而不恃，长而不宰”的道母的特质，而庄子的玄德更强调对人的日常感官系统的否定。而在对“生”的强调中，二者又都强调了可与儒家有着一定内在沟通性的道德内涵：对日常欲望的否定，只是在儒家那里，欲望并非完全被否定，只有那些不合理的、突破了道德的束缚的欲望才是要否定的。而在老庄这里，所有的欲望都是要否定的，日常感知由于是欲望激活的入口，因此也要被否定。因此道家和儒家都讲“生生不息”，但老庄对生命的理解，是对日常生命的欲望的否定基础上强调生命的无欲望的延续与循环，而儒家则更多地强调通过以道德节制欲望获得人类社会的可持续发展。

与老子将生死关系理解为死不过是生的一个环节、不畏死不贪生才能永生不同，庄子将生死进行了简单化处理。庄子认为，生与死本来就没有区别，生就是死，死就是生，这是他从生死轮回和“齐物”中得出的推论。“杂乎芒芴之间，变而有气，气变而有形，形

---

① 任继愈．老子新译［M］．上海：上海古籍出版社，1985：167-168.
② 同上：223.
③ 同上：170-171.
④ 同上：179.
⑤ 陈鼓应．庄子今注今译［M］．北京：商务印书馆，2007：329.
⑥ 同上：363.

变而有生，今又变而之死。”①“方生方死，方死方生；方可方不可，方不可方可。”②“万物一齐，孰短孰长。道无终始，物有死生，不恃其成；一虚一盈，不位乎其形。年不可举，时不可止；消息盈虚，终则有始。是所以语大义之方，论万物之理也。物之生也，若骤若驰，无动而不变，无时而不移。”③从空间的并存性角度，生与死无别，从时间的替换性角度，生与死轮回。因此其必然结论是生与死一样。由生死一样得出的进一步推论是不以生而乐，不以死为畏，不贪生也不畏死，不以世俗之乐为乐，不以世俗之苦为苦。这就让他与老子走到一起，“古之真人，不知说(悦)生，不知恶死”④，“明乎坦涂(途)，故生而不说(悦)，死而不祸，知终始之不可故也”。⑤在将生死差距看破后，庄子认为这种人达到了永生。他与老子都追求永生，但在通达途径上二者有别，老子的永生是在一代又一代的延续中得以实现的，更具现实性；庄子的永生是在对死的遗忘、对生死界限的淡化之后实现的，生既是死，死即可生，无死也无生，无死即永生。

与老子由永生问题转入政治领域不同，庄子由永生问题的解答获得了人生快乐的答案。虽然连生死都看破了，但乐仍然是庄子不能忘怀的追求。世俗之乐是口腹之欲得到满足之乐，而在庄子，他所认可的乐则是在感官之欲被否定之后的结果，是一种持久的超越性的快乐。庄子看到了世俗生活中人的痛苦的持久性与快乐的短暂性之间的矛盾，他试图寻求一种持久的快乐。对这种快乐的探求的起点，是人生不理想的生活现状，特别是因为生命的形体及其欲望不能满足给人心造成的痛苦。因此，要忘掉这些痛苦的办法，是“弃世”，“夫欲免为形者，莫如弃世。弃世则无累，无累则正平，正平则与彼更生，更生则几矣。事奚足弃而生奚足遗？弃事则形不劳，遗生则精不亏。夫形全精复，与天为一。天地者，万物之父母也，合则成体，散则成始。形精不亏，是谓能移；精而又精，反以相天”。⑥在庄子，他看到的是与天合一的快乐，即最高的快乐。但从其论述中，我们还可以得出一个更基础性的、消极性的快乐，这种快乐来源于对世俗的欲望的否定，是“心斋”之乐，也就是从内心节制自己的欲望，当一个人忘掉了世俗生活中的欲望时，他的如释重负之感，也可以看作是一种快乐。

人如何才能从社会的层面消除欲望？庄子认为只有回到类纯粹动物存在的世界，他将其称为“至德之世”，“故至德之世。其行填填，其视颠颠。当是时也，山无蹊隧，泽无舟梁；万物群生，连属其乡；禽兽成群，草木遂长。是故禽兽可系羁而游，鸟雀之巢可攀援而窥。夫至德之世，同与禽兽居，族与万物并，恶乎知君子小人哉！同乎无知，其德不离；同乎无欲，是谓素朴；素朴而民性得矣”。⑦通过回到最原始的动物世界，人才能消除欲望，因为人与人、人与物之间是平等的，统治他人的愿望、占有他物的欲望在绝对平

① 陈鼓应．庄子今注今译［M］．北京：商务印书馆，2007：524.
② 同上：67.
③ 同上：492-493.
④ 同上：199.
⑤ 同上：483.
⑥ 同上：543.
⑦ 同上：290.

等的自然界中不会出现，庄子认为这才是理想的人类生存境况。这一思想隐含着另一深刻命题：人只有将对象世界当作自己的同等、同类的存在，人才能获得解脱和自由，才能真正获得快乐。人的生命性在庄子这里是被承认的，从人的生命性这个方面着眼，则物要与人同等甚至同类，只有通过转化才能实现，人自身固然要消除欲望，动物也要消除欲望或被理解为无欲望的存在，既无欲望也无生命的自然界的存在物（如土、石、水、云等）则要在转化中得到“提高”，转化为具有生命的存在，可能最理想的不需转化的存在是各种植物，它们有生命而无欲望。如果这种转化现实发生且又让人真正有解脱之感，那么，对自然的审美关系就出现了。

因此庄子思想的深刻之处在于它隐含了对自然美的秘密的揭示。如果说儒家从道德——功利的一面为人纵情山水提供了合理性依据，那么道家则从更纯粹的角度为人欣赏山水提供了可行途径，除了极少数对象外，人之外的自然对象都需要经过转化获得与人同等、同类的性质，才能成为人的对象。正是这一思路，催生出中国古代艺术的一个典型特点：在揭示自然物之美时，往往不是从对象的固有特点出发，如对象的质感、色彩入手，而是从对象与人相通的某个特点出发，对其进行抽象、概括、变形，然后产生出拟人的形象。

在庄子这里，从对“生”的感悟中发现了境界最高的音乐作品——《成池》的秘密，这部音乐作品的神奇魅力在于它与天地同和、与生命同行。庄子笔下的黄帝演奏《成池》时达到的天地大生的境界，超越了个体的生命而融入伟大的宇宙生命运动之中。黄帝说：“吾奏之以人，行之以礼义，建之以太清。四时迭起，万物循生；一盛一衰，文武伦经；一清一浊，阴阳调和，流光其声，蛰虫始作，吾惊之以雷霆；其卒无尾，其始无首；一死一生，一偾一起；所常无穷，而一不可待。”[①] 这种音乐是道的直接显现，它的所有规定都契合道母的本性，其使命是让人意识到道母的存在。这与儒家对音乐价值的理解也有交叉。在儒家看来，最高的乐是对“生”的讴歌和对天地之“和”的彰显，这一点与道家是基本一致的，但是在音乐是否应该具有道德内涵这一点上，儒家和道家分道扬镳，道家只承认至乐的合理性，而儒家则不仅强调至乐的合理性，也认同传达世俗道德内容之乐的合理性。而在艺术美学中，我们更乐于见到的是中国思想两大来源都强调最高层次的音乐与天地之和、与生生不息之道的内在契合关系，音乐被古代思想家普遍认为是最能让人想起“生”与“和”的艺术样式，这也使得音乐事实上成为中国古代最高层次的艺术，尽管它相对较为抽象。在书法艺术逐渐形成并独立后，掌握了话语权的文人与书法的结合又使得书法代替音乐成为最高的艺术。

西方艺术美学从生命角度来理解美和艺术美的本质，是在西方近代抽象艺术[②]出现之后。一些理论家发现，对于抽象艺术的美，其实未必是像传统的和谐比例理论所说的那样，美在于接近某个神圣的比例，而在于它与人自身形象的趋同。实现这一理论上的革命性转化的是德国著名美学家里普斯。他在《论移情作用》中解释古希腊多立克柱式之美时

---

① 陈鼓应．庄子今注今译［M］．北京：商务印书馆，2007：426.

② 广义的抽象艺术不仅限于造型艺术领域，音乐艺术中的器乐作品、无主题音乐作品都可理解为抽象艺术。

说："这个道芮式(今译多立克式)石柱凝成整体和耸立上腾的充满力量的姿态对于我是可喜的，正如我所回想起的自己或旁人在类似情况下的类似姿态对于我是可喜的一样。我对于这个道芮式石柱的这种镇定自持或发挥一种内在生气的模样起同情，因为我在这模样里再认识到自己的一种符号自然的使我愉快的仪表。所以一切来自空间形式的喜悦——我们还可以补充说，一切审美的喜悦——都是一种令人愉快的同情感。"对象之所以能引起我们同情感的原因是因为"审美欣赏的原因就在我自己"①，这个自己是对象中的自己，而非正在进行意识活动的自我本身。由于审美者的能动投射，在自己面对的对象中能看到一个"强壮的、自豪的、自由的人体形状"②，如同多立克柱式所体现出来的那样，这个对象的形状其实就是自己生命的形态。里普斯揭示了一个在西方艺术美学中长期存在却隐而不显的秘密：艺术美的成因，归根到底是对人自身的生命存在的欣赏，只是有的艺术美因具体的生命的再现而美，而有的则因抽象的生命的显现而美。

进入当代，模仿的艺术由于影视的兴起而重获统治地位，由于影视等模仿的艺术与生活高度趋同，人们几乎没有展开其美学研究，或者连其是不是艺术也值得怀疑，或者仍然只是沿袭西方曾经有过的艺术美学观点而已。这使得模仿的艺术美本质在于体现生活中的生命形态及其顽强的生命力这个不言自明的命题并未得到展开。对抽象绘画、音乐艺术等抽象艺术之美的解读，则沿着里普斯的路线向前进一步发展。当代西方美学发现抽象或带有强烈抽象意味的艺术之美的秘密在于生命的呈现。苏珊·朗格以一个女性哲学家的敏感发现了艺术美的生命内涵，她说："你愈是深入地研究艺术品的结构，你就会愈加清楚地发现艺术结构与生命结构的相似之处，这里所说的生命结构包括从低级生物的生命结构到人类情感和人类本性这样一些高级复杂的生命结构(情感和人性正是那些最高级的艺术所传达的意义)。正是由于这两种结构之间的相似性，才使得一幅画、一首歌或一首诗与一件普通的事物区别开来——使它们看上去像是一种生命的形式，使它看上去像是创造出来的，而不是用机械的方法制造出来的；使它的表现意义看上去像是直接包含在艺术品之中(这个意义就是我们自己的感性存在，也就是现实存在)。"③ 比起同时代的形式主义者，苏珊·朗格的高明之处在于，她发现形式的秩序化、形式对生活本身所具有的陌生化关系还不能完全构成艺术美的全部内涵，她承认这些形式对于艺术美是必要的，但是仅仅有这些形式特点是不够的。形式一定要具有生命的特征或生命的内涵才行，她认为艺术美是一种特殊的生命形式，艺术形式只有成为生命形式，才能让人获得真切的审美感受。

生命的形式并不是生命的简单再现，而是对生命内在本质的揭示。"'生命的形式'直接呈现出了用以明晰表达恒久形式的生命的本质——永不停息的变化，或者持续不断的进程。"④ 变化、运动、过程是生命的本质，"艺术中的'运动'，不必是位置的变化，而

---

① 北京大学哲学系美学教研室．西方美学家论美和美感［M］. 北京：商务印书馆，1980：271-272.

② 同上：273.

③［美］苏珊·朗格．艺术问题[M]. 滕守尧，朱疆源，译．北京：中国社会科学出版社，1983：55.

④［美］苏珊·朗格．情感与形式［M］. 刘大基，等，译．北京：中国社会科学出版社，1986：78.

是以任何方式令人可察知即可想象的变化”。[1] 变化对于很多艺术样式来说是在想象中实现的，苏珊·朗格与其他理论家不同的是，她不仅将被想象出来的生命形象看作艺术美的关键环节，她还将艺术能够激发这类想象的潜质当作艺术美的本质，而将对象转化为生命形象的想象过程，就是审美过程。“在这种世界广为接受的、使‘生长’符号化的形式里所表达出来的情感基本形式，即是生命的感觉，最基本的‘实践’。生命感不是反映在实际的线条里，而是反映在它们的创造物即它们所具有的‘运动’里。这种实为幻象的能动形式，是模仿生机勃发的情感形式的产物。”[2]

苏珊·朗格在对装饰艺术的分析中发现，生命的抽象表现是抽象艺术的审美本质，甚至也是视觉艺术的一般审美本质。“在装饰形式的结构中变得显而易见的视觉原理，是艺术视觉的原理，可见因素借此从纷乱莫名的感觉中被突现出来，以符合生物的情感及其所达到的高潮，即人类层次上的‘生命’，而不是像实际认知的事物那样符合名称和论断。”[3] 在形式而非形象的传达中，生命的内涵都有可能得到传达。生命的抽象传达使得一个本属音乐的概念得到重视，这就是节奏。“艺术视觉的规则亦然，它为表达基本生命的节奏而发展了可塑的形式。”装饰性图案几乎无所不在，它们对生命的呈现，不是简单的再现，“图案具有‘生命’形式，更精确地说，它就是‘生命’形式，虽然它不必代表任何有生命的东西，譬如说它不是葡萄，也不是海螺”。而是节奏的显现，这种节奏来源固然有形态上的特征，更重要的是从这些节奏背后，欣赏者要能看到图案创造者内在的生命力，“纯装饰性图案是有生命力的情感向可见图形与可见色彩的直接投射”。[4]

苏珊·朗格自信她从装饰艺术、抽象艺术中找到了艺术美的生命成因，生命就是艺术美的来源，装饰艺术美的生命成因可向所有造型艺术扩散，可当作所有艺术美的共同成因。在作为纯艺术的绘画中，苏珊·朗格注意到很多画家自觉到生命是绘画艺术之美的内在成因，如西斯莱和马蒂斯，西斯莱说：“画布的生气是绘画的一个最困难的问题。把生命赋予艺术品无疑是真正艺术家最为主要的任务。所有一切都必须服务于这个目的：形式、颜色、外观。”马蒂斯说：“一幅画必须具有一种展开的能力，它能使包围它的空间获得生命。”[5] 他们所强调的是绘画艺术应该具有一种整体上的生命力或生气，而不是单个地再现对象的生命，这是对生命显现的曲折的也是更高的要求，是对传统的再现性绘画的审美观念的大胆挑战。苏珊·朗格在承认他们观点的基础上认为：“‘活的形式’是所有成功艺术，包括绘画、建筑或陶器等的必然产物。这种形式以与花边或螺旋的内在‘生长’的同样方式‘活着’，就是说它表现了生命——情感、生长、运动、情绪和所有赋予生命存在特征的东西。……‘活的’形式是传达生命现实这一概念的符号手段。”[6]

对于雕塑而言，雕塑表现的对象、材质是无生命的，而雕塑的形式和雕塑家却是有生

① ［美］苏珊·朗格．情感与形式［M］．刘大基，等，译．北京：中国社会科学出版社，1986：79.
② 同上：70-80.
③ 同上：74.
④ 同上：75.
⑤ 同上：95.
⑥ 同上：97.

命的，二者的结合使得雕塑在形式上具有生命，而非生命形象的简单再现。她认为："并不存在着雕塑的生命体，就是用来雕刻的木头也是无生命的物质，只有雕塑的形式是一种生命的形式。由它形成的可视空间被赋予了生命，就像被中心的有机活动赋予了生命一样。它是一个虚幻的能动的体积。由生命形式的表象创造并伴随。"[①] 雕塑的无生命物"同样是充满了生命的形式。因为恰恰是生命体的情感表现而不是生命体的功能联想，构成了雕塑的'生命'"。

雕塑家对于他所塑造的形象，往往会受"某种情感的诱发：将雕塑拟人化或者想象一种人的联系"[②]，而不是将其当作冷硬的形体来看待。

对于建筑而言，它对生命的呈现更加复杂，但仍然可以从生命入手解释其审美成因。"建筑家创造了它的意象：一个有形呈现的人类环境，它表现了组成某种文化的特定节奏的功能样式。这种样式是沉睡与苏醒、冒险与稳妥、激励与宽慰、约束与放任的交替；是发展速度，是平静或跌宕起伏的生命过程；是童年时的简单形式和道德境界充满时的复杂形式，标志着社会秩序神圣和变化莫测的基调与虽然进行了一定选择却依然被来自这种社会秩序的个人生活所重复的基调的交替。"[③] 建筑的生命内涵具有更多的社会性、群体性，它不是一个简单的功能体，而是有意义的空间，建筑"通过对一个实际的场所进行处理，从而描绘出'种族领域'或虚幻的'场所'"。[④] 但是，不是所有建筑都具有这种向意义世界转化的可能，"'生命''有机体''生长'与真正的房产或建筑者的物资毫不相干。"建筑的审美意义"只涉及虚幻的空间，人类关系和活动的被创造领域"[⑤]，它是群体性、历史性的自我的展开，"建筑创造了一个世界的表象，而这个世界则是自我的副本。这是一个被创造的可以看见的整体环境。在那里就像在部落之中，自我是集体的自我，自我的世界是公共的。对于个人的人格它是归宿"。[⑥] 从建筑这里，苏珊·朗格看到了作为生命有机体的一系列新陈代谢特点："收缩和扩张；形成和解体；渐强和渐弱；非无限延长的一定时间的持续；生与死等等。"[⑦] 而这些空间存在本来并不具有的时间性特点，在对建筑的审美中却是可能存在的，正是这种转化的可能，才使得建筑长期以来被人称作为"凝固的音乐"。

广义的抽象艺术还包括音乐，尤其是纯粹器乐，音乐对人的生命的显现体现在节奏上，节奏构成了音乐的第一要素。节奏是一个与时间、生命有关的概念，"生命活动最独特的原则是节奏性，所有的生命都是有节奏的"，"如果真的失去了节奏，生命便不再继承下去。生命体的这个节奏特点也渗入音乐中，因为音乐本来就是最高级生命的反映，即人

---

① ［美］苏珊·朗格．情感与形式［M］．刘大基，等，译．北京：中国社会科学出版社，1986：105-106.

② 同上：106.

③ 同上：114.

④ 同上：112.

⑤ 同上：117.

⑥ 同上：116.

⑦ 同上：116-117.

类情感生活的符号性表现”。[1]“生命的、经验的时间表象，就是音乐的基本幻象。所有的音乐都创造了一个虚幻的时间序列。”[2]“音乐的最大作用就是把我们的情感概念组织成一个感情潮动的、非偶然的认识，也就是使我们透彻地了解什么是真正的‘情感生命’，了解作为主观整体的经验。”[3] 音乐欣赏和音乐创作都是对节奏这一生命本质的真切体验，也是对生命形式的体验，这种形式的表层以节奏为其特点，构成了生命的初步显现，而其深层则是对情感的传达，是生命的深层本质的显现，所以作为生命形式的音乐在情感和节奏两方面体现出人之所以为人的存在，这是人们欣赏音乐之美的根本原因。

二、生命化的目的

从不同的学科角度来看生命化，达到的目的是不同的。

1. 从伦理学的角度

从伦理学的角度，生命化的艺术形象能帮助人们感悟生命的伟大，学会尊重生命，包括尊重作为生命的人，并进而认同人的道德品格。中国传统哲学中的重生思想，首先是从伦理学角度立论的，只有尊重生命、尊重人，作为社会的个体才能在天、地、神、人的秩序中找到自己的准确定位，与自然和社会形成良性的互动关系。生命化的艺术形象可以帮助人们理解生命的可贵，学会珍惜自己的生命并爱惜其他生命，在日常生活中，尤其是要因此学会不要伤害对人无害的生命存在，要学会与其他生命和平共存，而不是过于强调个体的自我本位或群体的人类本位。

2. 从认识论的角度

从认识论的角度，生命化的艺术形象能帮助人们认识生命，了解生命的特征，理解生命的深层本质，甚至也可以从广度上去“多识于鸟兽草木之名”。[4] 对于以模仿生命为特征的艺术来说，帮助人们认识生活、理解生命的意义是其主要使命。在理解生命的意义时，艺术形象主要从两个方面入手，一方面是物理或生理层次上的生命，它具有有限性、阶段性、一维性和循环性，既让人认识到个体生命的有限，又让人意识到个体生命只有进入无限的生命进程中才能获得永生，中国古代思想特别重视“传宗接代”其实就是个体生命得以延续的一种方式，在今天仍然有着重要意义。另一方面则是让人意识到生命的高级形态——精神或心灵的伟大，这种伟大超越了个体生命的限制，从另一方面让个体的人获得了永恒存在。

3. 从美学的角度

从美学的角度，生命化的艺术形象具有更重要的意义，毕竟艺术形象最直接、最本质的使命是审美。从审美角度来看生命化，其意义有如下几个方面。

（1）从人与对象的关系来看，长期以来形成的人与自然对立的思想，导致了人与自

---

① ［美］苏珊·朗格．情感与形式［M］．刘大基，等，译．北京：中国社会科学出版社，1986：146.

② 同上：128.

③ 同上：146.

④ 杨伯峻．论语译注［M］．北京：中华书局，1958：192.

然的脱节，功利化的思维定势让人总是从利用与征服的角度去看待自然和自然中的生命，从而导致人忘掉了人自身就是自然的存在这一基本事实，也导致自然界和自然生命的审美潜能隐而不现。艺术形象的生命化目的就是让人重新意识到自己作为生命的存在，源于自然，返于自然，就是自然生命的一个环节，从而对周围的自然和生命以平等之心看待，也因此能从自然生命中获得亲切感和归属感，而这将促成人对自然的审美关系的建立。

（2）艺术形象中的生命化不仅将自然生命再现出来，还能将无生命的自然现象生命化，从而拓展了人的审美视野，帮助人们从广泛的空间获得审美对象。从人对周围世界感兴趣并因而建立起审美关系的范围来看，人首先是对人自身的兴趣和审美，然后是动物与植物，最后才是无生命的自然物。人对无生命的自然之物的审美，不是自然而然发生的，而是在熏陶和培养中逐渐形成的，艺术品的审美能帮助人形成对自然的审美关系。将无生命之物生命化的艺术形象，不仅自身具有审美性，还能帮助人们在自然的无生命形象的观照中，将无生命之物转化为有生命之物，从而建立起更加普遍的审美关系。如王维的诗句“明月松间照，清泉石上流”，提供给人的不仅是一种认识上的空间关系，还有深层的审美关系，而审美关系的基础是王维自己在对自然的无生命之物的观照中，成功地将明月、清泉、石头等物转化为有生命的形象，并与松树一起转化为类似于人的形象，所以诗人在这些物的包围之中已经不再是纯自然之物所形成的环境，而是一个被转化后的高度人性化的氛围，明月、山水、树石等隐隐地变成了身边的一群朋友，“它们”变成了“他们”甚至变成了“我们”，人与对象、与环境的距离或隔阂不再存在，相反，“我”处于朋友甚至是亲人的包围之中，由此获得了归属感和亲切感。王维的这一隐含的生命化的艺术形象、这一成功的审美经验为我们提供了极好的范本，它提醒着我们面对与自然的关系只有在相似的转化之后才具有审美性，告诉我们怎样才能获得对自然形象的审美价值。

（3）生命化的艺术形象还能让人获得对自身生命本质的真切感知和确证，从审美性的艺术形象中感悟到自身是生命存在。人自身是生命存在本来是一个客观事实，但是在精神过分高扬的人格构成中，人自身的生命本质不是被忽视就是被否定，人的生命属性在宗教和伦理中并未获得足够的尊重，相反在一些宗教观念和伦理观念中，人的生命存在以及相应的诉求处于压抑状态。审美维度的可贵之处在于它提醒人们自己首先是生命存在，或者自己的基础性存在是生命，然后才是其他如理性、信仰、伦理等的存在。在对生命化的艺术形象的接受中，人的生命层次得到了彰显，也得到了尊重，“人是什么”这类宏大的问题在一个基础层次得到了解答与回应：人首先是生命存在，离开生命，他什么也不是。作为特殊的生命，人还有理性、伦理、信仰等本质，这些本质既可看作是生命的延伸与升华，也可看作是人这个生命自身的内容。生命化的艺术形象让我们内在的生命意识得到充分显现，也让我们渴望从生命层次得到尊重的自我实现的心理诉求得到实现。

（4）生命化的艺术形象有助于人从艺术形象中获得理想的交流对象从而摆脱孤独感。人不仅与自然对象打交道，还要与他人打交道。如同在与自然对象打交道经常伴随着挫折感和失败感一样，在与他人打交道时，也往往会产生类似的消极性情感反应。生命化的艺术形象在理想的状态中，会向其欣赏者呈现出理想的对话者形象，“他”倾听着欣赏者的

诉说，让欣赏者获得心理的慰藉，从而缓解现实人际交往中的挫折感。当李白写出“相看两不厌，独有敬亭山”这样的诗句时，诗人从现实的敬亭山中转化出一个与他自己相互凝视而不知厌倦的人格化的对象，山成为人一样的存在，而且是诗人理想的对话对象，从而帮助他摆脱了孤独感。不仅如此，对于欣赏者而言，已经人格化的敬亭山同样具有这样的效应，欣赏者可能转化为诗人自己，而从人格化的敬亭山中获得理想的交流关系，从而成功地摆脱生活中的消极性情感。

三、生命化的方式

生命化的方式，在中国和西方都可归结为三种方式：有着旺盛生命力的对象的直接显现、无生命之物的生命化以及抽象形式对生命特征的间接显现。

1. 有着旺盛生命力的对象的直接显现

生命形象的直接显现，包括对人与其他生命形象的显现。人本身就是生命的一种，而且几乎被认为是最重要的生命或最有价值、最被神灵眷顾的生命存在，对人自身生命的显现是艺术极为重要的方面。由于现实世界中人是最直接的审美对象，也是最早的审美对象，因此可以推测，人自身的生命显现也是艺术美的直接的、最初的来源。舞蹈和音乐中的声乐以及带有音乐舞蹈成分的戏剧在这方面有着特别的优势。舞蹈对人体、表情、姿态、力量、速度等的展示，从多方面体现了生命的直接存在。声乐则在气息、节奏、力量、强弱等方面体现出生命的存在。由于这几类艺术直接体现出生命的存在，因此在审美活动中最容易引起人的同情与共鸣，从而较易产生巨大的轰动效应，这是其他艺术样式不能比拟的。无论古今还是中外，声乐、舞蹈及结合这二者的戏剧在电影艺术出现之前的漫长时期内，都是最受欢迎、最有感染力的艺术，原因就在于它们对生命的直接体现。由于不是模仿生命而是对生命的自我展现，这使得这几类艺术对表演者自身的先天生理条件要求远高于其他艺术，这正体现出这几类艺术所欣赏的就是生命本身、人本身这一艺术美的秘密。



图 5.7　成都凤凰山明墓出土的武士俑(附彩图)

中国传统艺术虽然不以具象生命的再现为主导诉求，但生命的直接再现仍然在其中有充分的显现。与西方的生命的再现追求高度的逼真不同，中国传统艺术以传神为追求，更善于将生命抽象化，从而提炼与概括的成分更多一些(图 5.7)。传神与逼真的区别在于逼真更强调细节的真实，要求典型环境与生命的典型形态有机统一，是从细节到整体都尽可能地接近对象。传神则更强调精神状态的再现，重点再现眉、眼、嘴等表情部位，对于整体比例并不特别看重。这使得同是生命形象的再现，西方艺术可触可摸，中国艺术则只可意会。

中国传统艺术的这个传统，在唐代以前，基本上是因为前人还没有充分掌握精确的再现对象的手段的结

果，但经过唐代和宋代这两个时期的发展，中国古代艺术家普遍掌握了准确造型与再现生命形象的手段，从而有在宋代达到了精确再现生命的高峰。不过从宋代开始，古代艺术家们又重新回到曾经有过的在对对象变形夸张的基础上的再现生命的传统，但这次回归是一次更高层次的飞跃，前辈艺术家们摆脱了逼真象形的束缚，而进入了更自由的形象创造。代表这一历程的典范性艺术样式是人物画，我们的祖先在魏晋之前，并没有完全掌握人物画的造型手法，写实能力尚有缺陷，因此人物画画得较为稚拙，重要细节如眼睛、嘴角表情等的塑造还非常简略，几乎没有生动可言。正因为此，在魏晋时期的画论家谢赫才提出“气韵生动”这一中国古代绘画最重要的原则和标准，这一原则也逐渐扩展到整个中国艺术系统并成为最重要的原则，只是在后来的发展中，气韵不再只是指人的精神与生命力，更扩展为作品整体的审美感染力。中国人物画在进一步的发展中，逐渐获得了精确的写实能力，在唐、宋时期达到了极致。此后，中国人物画不再满足于写实，而向写意的方向发展，如明、清两代的人物画对生命的再现更多是一种观念上的改造，虽然仍有生命的内涵，但在对生命的理解上与前人已大大不同。另外，在中国古代的佛教、道教等宗教艺术中，仙、佛形象虽然具有高度的程式化，但在信徒与一些对生命的模仿较精致准确的神像之间，还是都具有审美可能的。当然这里有一个转化的关键，就是信徒要以神为自己的根源，要能从神这里找到自己生命存在以及生命力的来源，如果信徒发现不了这种相通性，而仅仅将神当作一个自我否定的对象顶礼膜拜、没有任何相通性的对象来看待的话，那么可能的审美关系将被遮蔽。

西方艺术一直关注对人自身的生命之美的呈现，自古希腊时代开创的人体雕塑和绘画就是生命的礼赞。中世纪宗教艺术中的神像间接而曲折地显现出来的生命形象仍然具有审美的可能性。中世纪，生命自身的审美魅力被遮蔽，所有事物的美都被认为来自于抽象的上帝，在对上帝、耶稣及圣家族、圣徒等的讴歌中，以生命为源头的艺术美获得了一种独特的存在形态：将人的本质赋予人之外的神圣人物，在这些神圣人物身上体现出典型的生命特征，而让宗教的信徒在对宗教艺术的接受中获得对生命的感悟，这是一种间接的生命之美的显现，是人在宗教教义的引导下，确信人自己与当前所礼敬的神灵之间有着内在的生命的一致性之后，能够将对象的生命特征也当作是自己的特征才有的审美关系。文艺复兴以来，西方艺术向古希腊艺术的复归，再次体现出生命形象的精确再现的审美魅力，讴歌人的生命之美的纯粹艺术有了充分发展。从达·芬奇、米开朗琪罗、拉斐尔、提香、卡拉瓦乔、鲁本斯、伦勃朗，到更近的洛可可、古典主义、浪漫主义、现实主义、印象主义等流派，无不以揭示生命的多种形态和多种层次、讴歌生命之美为己任，这其实是回到了古希腊艺术家所开创的传统，是艺术美与生命的较为原初的关系的重新显现。西方艺术中再现出来的生命形象构成了西方艺术的典范样式。相对来说这类艺术对艺术家自身的生理条件的要求远不如在声乐、舞蹈及戏剧艺术中的要求那样高，它更多地需要艺术家科学的比例观和色彩观，与科学的联系使得这类艺术在体现生命的同时，也体现出生命得到显现过程中的科学依据，正因为此，这类艺术的审美追求与认识追求的交融是其典型特征之一。

对人之外的其他有生命之物的再现与提炼，也是艺术美的创造的一个重要来源。大量模仿或再现现实世界中的其他有生命之物的艺术，都可归入这一类艺术美的创造途径。这

一创造途径的关键是要善于发现生活中最具生命力的形象，然后进行集中的表现，只要能体现出旺盛的生命力的自然形象，哪怕它平时根本不被人注意，一经艺术家的成功提炼与再现，都能获得成功的审美效应。对此，中国传统艺术有独特的建树。中国花鸟画中就是以再现生命形象、表现生命力及内在的生命精神为特征的民族艺术类型。传统花鸟画作为一个画种的出现晚于人物画，在唐代开始出现较为独立的花鸟画，自然生命的审美意味开始得到充分的重视。到了宋代，花鸟画在生动逼真的追求上达到了顶峰，但同时也有画家不满足于这类画风，于是出现了文人水墨花鸟画，开启了概略性地再现自然生命的途径，而在进一步的发展中，这种写意花鸟画更热衷于传达生命的高级形态——道德人格，从而使得直接的生命再现在花鸟画中不再是主导追求。

在中国文学作品中，以动、植物再现为发端，借物抒情、借物言志也是常见的类型。如诗人笔下的“离离原上草，一岁一枯荣，野火烧不尽，春风吹又生”，又如“芳草萋萋鹦鹉洲”，再平常不过的草，在其生命力得到集中揭示后，其审美魅力立即显现无遗。与中国传统艺术善于再现人之外的生命相比，西方传统艺术对这类题材的表现显得较为薄弱。虽然西方艺术中有静物画这一画种，但其对生命的理解和体现的生命精神似乎不能与中国传统艺术相提并论，尽管在细节的逼真性上它们要更胜一筹。

19 世纪中期以来，由于摄影技术的出现，人类有了更为简单高效的再现生命的手段，造型艺术的技术含量逐渐变得无足轻重，尤其是当代数码影像技术的迅猛发展，更使得再现生命之美成为大众可能之事。摄影根据视角的不同，有广角的风景、中焦距的人像及动物、近景的特写和微距等。中焦和近景都善于再现生命形象之美。近年来在摄影艺术中颇受欢迎的微距摄影，更是超越了传统绘画艺术的固有视角，通过微距镜头的特写特性对对象的局部进行集中的再现，从而较易体现出生命的审美魅力。进入 20 世纪后，随着电影技术的出现，生命的静止呈现走向了动态呈现，人类的艺术由此进入一个新的历史时期，生命的逼真再现达到了空前的高度，也正因为此，电影及由电影派生出来的电视才会成为当代最受欢迎的艺术。


图 5.8　莲鹤方壶(附彩图)

将自然的生命形象在对象中再现，还有一种特殊方式是中外都有的：使器物生命化的做法。器物本无生命，但我们的先人却乐于将生命形象与有用之物结合起来，形成具有审美可能的对象。就其创造手法而言，器物的生命形象来源于自然的生命形象，因此可看作生命形象在对象中被模仿或提炼的特例。由于被生命化的古代器物往往具有巫术内涵，因而这种审美可能能否转化为现实，还要看其使用者能否在对具有生命形象的器物的观照中摆脱实用或神秘心态，而将其作为玩赏或游戏的对象。如河南省博物院的镇馆之宝——莲鹤方壶(图 5.8)，在硕大的壶身上站立着一只振翅欲飞、生机勃勃的白鹤，作品气势宏大，极富动感，即使在两千多年后的今天，仍然具有强大的审美魅力。

2. 无生命之物的生命化

将无生命之物转化为有生命之物是艺术美产生的第二个途径。在对自然的审美中，人类的审美能力日益强大，审美对象的范围不断扩展，由人自身逐渐走向人之外的生命存在，由生命存在逐渐走向非生命的存在。无生命之物在现实的审美活动中有可能成为审美之物，这意味着在艺术美的创造中，生活中的审美转化完全可以成为艺术中的审美规律。

在中国，儒、道两家都有对无生命之物的审美经验，这为艺术美再现这种审美经验提供了可能。自然山水在儒家这里是被转化为道德人格的外在显现，山石、水等无生命之物获得了仁、智等理想人格特征之后也就具有了审美价值。而在道家这里，自然山水则被赋予更普遍的生命特征而被人欣赏因而纳入艺术再现的对象，山石等物在道家看来也是有生命的，如同人一样是道母派生出来的存在，既然人与道母都是有生命的，那么同为道母的派生物的山石等物也应该是有生命的[①]。中国古代特别发达的山水审美文化使得中国古代的山水田园诗画产生与成熟都非常早，而且持续时间特别长，影响极为深远，构成了中国古代艺术美存在的基本形态之一。

早在魏晋时期，受儒、道两家影响，我国就产生了独立的对自然山水的审美经验，早期的山水诗画也因此产生。在日常的山水审美经验中，欣赏者发现自然山水之所以能让自己精神愉快的原因是其在涤荡心灵、去除杂念(欲望)的同时，还能让人摆脱孤独感，获得理想的交流对象，并因此感到对象友善亲切。在后面的环节中，自然山水的审美秘密就在于其已经被人格化。我国古代大量的山水画作品，有的侧重于幽深清静的另一世界的营造，有的则侧重于友善亲切的情感氛围或对象的塑造，还有一小部分则兼具这二者。侧重于亲切友善氛围的山水画，其中的自然山水早已失去了其自然性和客观性，而成为精神性、生命性的存在，从而体现出艺术美产生的又一典范样式。如明代山水画家沈周的作品《庐山高图》(图 5.9)，该作品是为祝贺其老师陈宽 70 岁寿辰而创作的巨幅山水。陈宽祖籍江西，所以画家画江西庐山以象征老师的高尚道德。创作此作品时，画家并未去过庐山，画家完全凭想象创作此巨幅作品，并将想象中的自然山石生命化、人格化，让人面对画中山石如面对一个伟岸的君子一样，肃然起敬，而且尊敬中还包含有亲切之情。大量中国古代山水画都可做类似解读，这可算是中国艺术对世界艺术的一个独特贡献。



图 5.9　沈周《庐山高图》

相对而言，西方在这方面成功的转化经验不多，且形成较晚。西方的风景画虽然在 18 世纪自成一个画种，但西方人对风景的欣赏往往不需经过人格化形象这一中介而能直接

① 这需要一种转化，道教神话中的山神、土地神、河伯、龙王、雨神等存在，代表着这一转化路线的绝对化方向。

切入。而在与自然美有关的近代诗歌艺术方面，自然山水因为充当了移情的对象而具有了一定的人格形象意味，但其情感较为外露，与中国古代的山水诗既有相似的一面，又有不同的一面。总体上，西方的山水诗画创作中，对艺术美的规律的运用远不如古代中国。

3. 抽象形式对生命特征的间接显现

与生命化有关的第三种艺术美的创造方式是创造抽象的艺术形式，并赋予其以生命的内涵。这类艺术形象高度抽象，在知觉中几乎只以纯形式的形态出现。这是近代以后都逐渐出现的审美对象。虽然古代早就有抽象的装饰纹样，但其程式化、重复性的形式不利于其转化为独立的审美对象，而往往只能成为附属性的审美对象或纯粹的装饰性存在。现代抽象艺术虽然内在有着对秩序的追求，但这种秩序远比传统的程式化造型、重复性形式复杂，且往往是一个作品的主体或中心，已经成为当代精英艺术的重要形式。

抽象的符号只有在转化为活生生的人、与人建立起直接联系之后才美。中国传统书法和器乐、西方传统的器乐和当代才兴起的抽象绘画与雕塑，其艺术美都属于这一类。这些艺术的生命内涵显然更加复杂，需要更复杂的转化才能实现，因而对欣赏者提出了很高的要求。

我国古代对于音乐的生命内涵的理解，是从音乐之本在于“人心”，是“情动于中”[①]而外化的结果开始的。音乐中的五声对应着不同等级的事物，“宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物，五者不乱，则无怗滞之音矣。”[②]由此，《礼记·乐记》的作者认为：“乐者，通伦理者也”。[③]音乐可以因为它的情感内涵而具有生命气息，也可以因为其与人的品格、地位等的联系而具有生命气息。“气”是我国古代音乐理论中非常重视的一个概念，也是从传统哲学本体论中借用过来的一个概念。气是生命之本，气的阴阳调和或天地交合构成了万物产生的源头，而音乐则是最能体现出气存在的艺术类型。“地气上齐，天气下降，阴阳相摩，鼓之以雷霆，奋之以风雨，动之以四时，煖之以日月，而百物化焉。”“乐者，天地之和也”，“和，故百物皆化”[④]，化即生，音乐是天地交合达成的和谐，乐的出现标志着生机与变化，乐内在的阴阳高低变化，象征着天地之间的互动与感应关系，音乐的审美魅力就在于它是伟大生命力的象征。在传统音乐理论中的另一个重要概念是“节”，即节奏，“和而中节”导致的“击节赞叹”或和节而歌都是音乐的节奏性的具体显现，也是生命特征的形式化与外在化。

再来看看书法这一最具中国特色的艺术样式，我们的祖先在理解其审美魅力时也经常将其与活跃的生命建立起直接的联系。书法作为抽象的造型艺术，其审美魅力与书法家笔下的汉字形象与物的形象、生命之物的形象、人的形象之间的联系有关。现在我国最早的书法论文是西晋成公绥的《隶书体》，他在赞颂隶书之美时说“或若蛟龙盘游，蜿蜒轩翥，鸾凤翱翔，矫翼欲去；或若鸷鸟将击，并体抑怒，良马腾骧，奔放向路。”[⑤]在那个时代，“骨”“肉”不仅是高等动物所有，也是书法形象所有，东晋著名书法家卫铄说：“善

① 杨天宇．礼记译注［M］．上海：上海古籍出版社，1997：628.

② 同上：629.

③ 同上：631.

④ 同上：637.

⑤ 华东师范大学古籍整理研究室．历代书法论文选［M］．上海：上海书画出版社，1979：10.

笔力者多骨，不善笔力者多肉；多骨微肉者谓之筋书，多肉微骨者谓之墨猪；多力丰筋者圣，无力无筋者病。”[①] 这个时期，筋、骨、血、肉、气等生命特有的概念开始被广泛用于书法形象的评价与鉴赏中。唐代对前辈书法家作品的评价仍然沿用了生命化的路线，唐太宗李世民在评价他眼中尽善尽美的王羲之书法时说：“观其点曳之工，裁成之妙，烟霏露结，状若断而还连；凤翥龙蟠，势如斜而反直。玩之不觉为倦，览之莫识其端。”[②] 他既将王羲之书法与自然的无生命现象联系起来，又将其与龙凤等灵异动物形象联系起来，王羲之书法所具有的伟大生命力在李世民眼中得到了充分体现。自魏晋时期开始，我们的祖先已经能够对自然美不经道德人格这一中介而独立欣赏，因此自魏晋时期开始，就已经有论者将书法形象与无生命的自然形象直接联系起来，前面提到的成公绥和卫铄都在理论中有相关表述。而从书法的角度，从抽象的书法形象到具体的无生命物象，再到有生命的物象，最终发展为人的形象，则是书法美的秘密的逐层还原。但由于人的形象虽然足以产生亲切感，但在书法艺术高度普及的古代，人的形象这一终极范本被更具生命力的形象所取代，龙、凤、鸾、鸷、马等形象，体现出生命在力量和速度上达到的高度，而像万年枯藤之类的形象则体现出书法所体现出的生命的韧性，这些形象也因此比人本身更适合成为可供比拟的形象。由于古人相信神仙的真实存在，因此奇伟的书法形象也可以与神仙的形象产生联系，如王羲之在《用笔赋》中就从书法形象中隐隐看到了王乔这类神仙形象，“时行时止，或卧或蹶，透嵩华兮不高，逾悬壑兮非越”[③]，这是书法意象内在的伟大生命力的又一奇特形象显现。

在西方的抽象艺术中，传统的器乐与当代的抽象画均体现出生命之美。但是就器乐曲而言，其与生命的联系长期以来只是隐蔽地存在着，而体现出生命的重要概念是和谐。和谐是西方古典美学最重要的概念，而西方美学认为和谐是客观的存在，其根源则是上帝的和谐。音乐在体现出和谐的特征的同时，也或多或少与上帝产生了联系，而由于上帝是生命之源，因此和谐—生命—音乐三者之间也就有了内在的联系。在和谐源头被淡化或存而不论之时，和谐则更多地被从科学的比例观得到理解，十二平均律其实就是音高按比例或数列的形式形成的规范性的数的关系，这种对和谐的理解与生命的关系就非常疏远了，但也不是完全没有关系，因为西方音乐理论在对和谐音的研究中，实际上引入了一个非常重要的生命因素——人的听觉上的舒适度，在和谐的音律、客观的音高比例、主观的听感三者之间也还是有内在联系，这意味着即使是从科学的、客观的角度分析音乐美的成因，也还是会涉及其中的生命要素。

西方当代抽象绘画代表着造型艺术在生命表现上的极端，大量抽象作品由于远离具体的生命形象几乎成为“天书”而不可理解和欣赏。西方抽象画的兴起与摄影术的迅速发展有关，摄影术使得造型艺术家面临着前所未有的挑战，画家与雕塑家们不得不逐渐改变其写实风格，加入了更多的抽象的因素，从而使得生命的显现有了新的方式：在抽象和变形中再现生命。因此在高度抽象的造型艺术中，必须且必然隐藏着生命的因素，否则它与生

① 华东师范大学古籍整理研究室．历代书法论文选［M］. 上海：上海书画出版社，1979：22.

② 同上：122.

③ 同上：37.

命的联系彻底失去，审美将不再可能。抽象艺术中的生命内涵来源于以下三方面。

（1）抽象艺术创作中的随意行为正是生命特征的显现。抽象艺术的创造过程具有很大的随机性，在脱离了具体形象的束缚后，西方抽象表现的艺术家们可以在画面前随意挥洒与涂抹，这个过程本身就是生命旺盛状态的显现，这与传统绘画强调程序、比例与理性完全不一样，当代抽象绘画是非理性、潜意识的直接呈现，重在揭示人最基本的生命层次，而对生命的理性层次不感兴趣。因此，对于抽象艺术的欣赏首先要求我们从形式入手去再现艺术家的创造过程，幻化出一个高度自由、生命力外溢的艺术家形象，对艺术家本身及创作过程的关注更甚于对作品的感性形态的关注，是我们面对这类作品时应该有的一个转变。

（2）在抽象艺术方面，一些相对理性的抽象艺术家的作品会有意强化一些形式要素，典型的与生命有关的形式要素是节奏与有机曲线。节奏是生命的特征，最能体现节奏的艺术样式是音乐，但很快就被移植到空间艺术中。空间艺术中的节奏是指相同或相似的元素在单一方向序列上的规律性重复。如同类型的线条或色块的有规律的排列就形成了节奏。节奏是生命运动的特征，在抽象的形式中要能感受到节奏，意味着静止的空间艺术要有向运动形象转化的可能性，因此相同或相似形式要素的线性排列显得非常有必要，过多的线性序列的存在或毫无线性关系的绘画要素的组合很难产生运动的暗示，因此也注定与节奏、与生命无缘。除了节奏之外，有机曲线也是体现出艺术的生命内涵的有效手段。有机曲线的审美魅力在于：它既可以从生命的自由运动角度得到理解，也可以从生命的轮廓形态得到理解。因此，有机曲线兼具动态与静态的审美属性，这也使得其成为一种普遍而高效的艺术语言。抽象艺术由于往往造型语言杂多，导致信息与注意点分散，不利于有机曲线作为主导性形象呈现。因此，如果艺术家想从这方面入手产生生命的暗示，则需要他在杂乱的形式要素中强化一条或几条方向接近一致的有机曲线，当几条有机曲线方向不一且产生多个交叉点时，其对生命的暗示可能性会大大降低。正因为此，那些创作中理性因素相对较多的抽象画家更善于利用有机曲线营造生命感。

（3）抽象艺术使用的高度随机的线条、色块等形式要素，在欣赏过程中可能被转化为某个或某些生命体运动的轨迹，从抽象中看出具象是现代抽象艺术欣赏者应该具有的能力。抽象艺术的生命之美，很大程度上是欣赏者创造的结果。

生命的抽象表现在对欣赏者提出了挑战的同时，也给了欣赏者未曾有过的自主权。欣赏者可能根据自己的生活经验和审美偏好对抽象的形式进行改造与重组，并由此幻化出鲜活的生命形象。传统艺术作品的主题主要是同创造者所设定的，相对客观与稳定。但是在抽象艺术这里，其客观主题几乎不再存在，常见的作品的标题不再是“×× 像”“×× 交响曲”等，而是“作品第 ×× 号”（图 5.10）、“无题”“×× 年 × 月 × 日”。在客观唯一的主题消失的同时，主观的、多元的主题产生了，而这些主题的产生往往是与生命内涵得到暗示联系在一起，否则作品对欣赏者的意义几乎就不存在。欣赏者或者从作品的产生过程与运动轨迹入手推测作品的生成过程，并从中体会到自由的生命运动的乐趣；或者从作品中的节奏、有机曲线入手，感悟到作品中的生命特征；或者在对作品造型元素的感知基础上展开想象，产生一个鲜活的生命形象或生命世界。对于创作者来说，他要提供这

几种发展的可能性，否则形式将没有向生命转化的可能性；对于欣赏者来说，他需要学习，需要跨越传统艺术欣赏模式导致的思维定势，也要学会宽容，还要有游戏的心态，否则抽象艺术之美将是不可能的。



图 5.10 ［俄］瓦西里 · 康定斯基《构图练习第 7 号》（附彩图）

从生命之美的直接呈现，再到无生命之物的生命内涵的获得，最后到抽象形式的生命显现，构成了以生命为追求的艺术美的层级序列。这个序列，从创作的技术难度来看是从难到易的，音乐、舞蹈虽然人人都喜爱，但真正能成为音乐家、舞蹈家的人毕竟是少数，依托于身体的技术门槛将很多人挡在了门外。而到了生命的抽象表现这里，可以说技术的门槛大大降低(至少在造型艺术中如此)，正因为此，才有后现代人人都是艺术家之说。但从欣赏者角度，这几乎又形成了一个反向的序列：由易到难。对直接依托于身体的音乐与舞蹈的欣赏，几乎是没有门槛的，是最容易欣赏的；而到抽象艺术这里，其欣赏的难度大大增加，这也使得当代抽象艺术只能是精英艺术，而与大众艺术无缘。

第三节 陌生化与生命化的统一

陌生化与生命化代表了艺术美创造与欣赏中的两个方向，如果这两个方向在同一个艺术活动中能趋同，则艺术美就能现实地生成；如果不能，则二者就会相互干扰，导致审美活动的失败。陌生化与生命化是在一个审美活动中可以统一却未必一定统一的两个方向，这使得艺术美的现实生成的难度大大增加，因此，在分别了解了这两个方向后，我们有必要了解这两个方向结合的必要性与可能性。

一、艺术美生成的难处：陌生化与生命化的矛盾

艺术美的产生在于陌生化与生命化的统一，是通过陌生化的形式形成对生活世界的否定，进而产生与现实世界有着足够的虚幻的另一世界，不仅如此，艺术家还要让这个虚幻的世界具有生命的意味，满足人们从中获得情感认同的需要。苏珊 · 朗格曾经说过：“艺术家的使命就是：提供并维持这种基本的幻象，使其明显地脱离周围的现实世界，并且明晰地表达出它的形式，直至使它准确无误地与情感和生命的形式相一致。”① 不难看出，艺术家具有双重创造使命，其一是创造出一个对生活世界有所否定、让欣赏者产生陌生化效应的虚幻世界，其二则是让这个世界具有足够多的生命化和情感化意味。这是一种艺术创作的理想状态，也是艺术美真正得以产生的两个关键环节。

① ［美］苏珊 · 朗格 . 情感与形式［M］. 刘大基，等，译 . 北京：中国社会科学出版社，1986：80.

但是艺术创作的事实并非如同理想那样令人乐观，相反，艺术美产生的真正困难恰恰在于：孤立的陌生化或生命化对于一个艺术家甚至刚入行的学徒来说都不是件难事，困难在于艺术家很难做到既陌生化又生命化，即使是从字面上看，这二者也是矛盾的，“陌生”即“陌”“生”，是对“生”（日常生活，熟悉之物）的“陌”，是与生命或生活有距离的关系，而生命化反过来要求充分体现生命的存在。怎样才能做到既陌生化又生命化，这对所有的艺术家都是一个挑战。

有的艺术家长于生命化，如传统的写实、模仿为特色的艺术家以及注重揭示个人情感经历的艺术家，他们善于揭示生命的力量和内在的秘密，但这类艺术家面临的问题往往是作品虽有足够鲜活、丰富的生命与生活内容，却无法与生活拉开差距，缺乏对欣赏者的吸引力，因为艺术作品对欣赏者的吸引往往来自陌生感与新奇感。对这类作品而言，创作者苦恼的是如此精彩的故事情节、如此鲜活的人物形象、如此深刻的生活意义为何不能引起广泛而强烈的审美感动？其实对这类作品而言，关键在于欣赏者连看这个作品的兴趣都没有，而也许只要欣赏者接触到这个作品，他就有可能将这个作品看完，审美效应就有可能形成。由于没有第一眼的陌生化效应，大量类似作品因此不被人知。

而有的艺术家则长于陌生化，如抽象表现、注意形式追求的艺术家，他们善于创造新的形式，在新形式的创造中自娱自乐，他们沉醉于自己的形式创造力之中，乐于见到一个个新奇的形式与形象的出现。但是让这类艺术家苦恼的是，那些曾经让自己心醉神迷的纯形式却仅仅具有自娱自乐的功能，较难引起他人的共鸣与反响。在当代艺术中，一些对传统的世界观形成否定的高度具象的艺术，也具有足够多的陌生化效应，这种陌生化来源于作品对心理世界的开掘、对另一个可能存在的平行世界的展开等。陌生化效果对欣赏者的智力提出了足够的挑战，作品中谜一样的存在让作品产生了足够的陌生感，因此让人保持对其的兴趣，但也因此可能让人获得的不是对欣赏者自身智力的确证，而是对其智力的反证，个体的生命与精神没有得到足够正面的显现，从而对这类作品抱怀疑态度。事实上，当代电影中一些悬疑片对于少数欣赏者有最高层次的审美效应，但对于更多的欣赏者则毫无审美效应，由此这类电影成为小众化的存在，而对于定位于大众化的电影而言，小众化在某种意义上就是失败。

传统艺术理论对共鸣模式的强调为传统艺术强调生命化提供了坚实的基础。艺术理论中的模仿说、再现说、表现说、自传说都高度强调艺术形象世界与生活世界的对应关系，并以真实性为衡量作品价值的标准。由此对欣赏者来说他能做的只剩下一件事：艺术作品中的人、情、事与你自己所经历过的有没有某种对应关系？具有这种对应关系的人、情、事是否在作品中受到正面的肯定？如果这两方面都符合，那么共鸣就出现了。共鸣理论看到了艺术与人生之间的对应关系，也看到了艺术所具有的交流与传达作用，但是问题在于共鸣是否是审美的全部？我们认为不是，只有建立在陌生化——非功利基础上的共鸣才是审美，只有共鸣还不是审美，它很可能是一种生活化的情感的再现与同情，有着高度的生活功利性。在这种欣赏关系中，欣赏者容易将自己移入作品的人物中，作品人物成为自己或自己的代言人，欣赏者的生活情感因此得到激活。但是当一个欣赏者在对某个作品的欣赏中触动的是他的生活记忆，并因此对生活本身产生强烈的价值判断时，这与审美还有什

么关系呢？因此，共鸣理论看到了审美要求生命化、生活化这一方面，没看到审美还需要陌生化、距离化的另一方面。

当代艺术理论则走向了另一个极端，在贬斥传统的模仿与写实的艺术观为庸俗的同时，它标举创造，强调形式的创新，并以此定义艺术的内涵。这同样是一种偏颇的艺术观，艺术需要创新性的形式，形式的创新、对形式的地位的提升是现代艺术的重大发展。但是由此导致的问题却是艺术离普通大众越来越远，艺术变得越来越难理解。在失去了传统的生命内涵而新的生命内涵又无法准确地传达给欣赏者时，这类艺术的审美可能性越来越小。甚至由于形式过于新奇，变化得太快，人们在认同现代抽象艺术的"新"的特点时，也逐渐发现现代艺术的另一个特点：丑。传统的共鸣的艺术观追求的是真与美的统一，在价值导向上是没有问题的。但对于现代艺术，真与美都不再是艺术追求的对象，这就有问题了。如果说形式所刻意营造的虚幻的氛围是对传统的真实观的否定，并由此开启了通往审美的路径，那么形式的过于新奇导致的形式与生命的脱节，则让刚刚打开的审美之门又牢牢地关上了，留给欣赏者的只有另一条路：对丑的感受。创新与丑的结合，让人对现代艺术很难满意，毕竟传统的审美经验在当代仍然有效，少数艺术精英的探索并不能代表全部现代人审美品位的改变；相反，深层的审美经验要求当代艺术既有对形式创新的自觉，又有对生命和生命的确证与肯定，而不是在一个虚无缥缈的世界中少数人的自娱自乐。

因此，当代艺术美学要解决一个关键问题：生命化与陌生化的矛盾如何才能消除，二者怎样走向融合？被人称为直觉、表现、鉴赏、品位、判断的审美，在时间的延续上几乎没有长度，审美高潮的瞬间突发性让人容易认为审美就是瞬间性的，因此背后的必经环节无法进行分析，它就是一种神秘体验。但我们倾向于认为，瞬间突发的审美高潮并不是审美过程的全部，它恰恰是量变积累的结果。审美过程可以分为陌生化与生命化这两个先后出现的环节，而审美高潮则出现在生命化导致的对自我这一特殊的生命体验实现的瞬间。陌生化的意义在于它使得这种生命体验更纯粹、更内敛，让沉静下来的自我的沉思和冥想得以可能。生命化则进一步将这种沉思和冥想引入对自我的生命存在的形态进行审视，发现对象中可能存在的自我的生命存在，而当自我的生命存在在对象中得到显现之时，也就是审美高潮出现之时，严格意义上的审美活动实现了。对艺术的审美所具有的过程性，时间上的先后衔接，使得生命化与陌生化是可能统一的。如果审美被理解为不需要时间的延续，那么在理论上就无法解释生命化与陌生化怎么能够统一，因为某个瞬间的心理行为不可能既是陌生化又是生命化的。但当审美被当作一个有时延的过程来看待，是可以分析的存在时，先有陌生化、后有生命化就成为我们理解统一的审美过程的可能途径。

理想的艺术审美是陌生化与生命化的统一。在日常的审美活动中，我们往往会偏向于其中一极，偏向其中一极并不意味着另一极不存在，相反它只是被淡化或弱化，但其实仍然存在。没有由陌生化为基础的虚幻的另一世界的展开，本应虚幻的自我实现等同于现实的自我实现，不是审美；只有陌生化及由此导致的虚幻的另一世界的展开却没有自我实现，则心无归属，也与审美无关。艺术美就是由陌生化走向虚幻的另一世界的展开，而在

这虚幻的另一世界中，人能找到其自我作为特殊生命的活生生的存在并走向自我实现，这就是美与艺术美的秘密之所在。

而具体到不同类型的艺术审美活动中，这种统一可能表现出微妙的差异。虽然对艺术的审美都必然经过这两个环节，但不同类型的艺术，其审美生成的困难所在不一样，因此对艺术家的创造提出的要求也不一样。我们可对艺术作一最粗略的分类：具象艺术，包括以具象手段抒情的艺术、以具象手段象征说理的艺术，以及常见的模仿生活、再现生活的艺术；抽象艺术，抒情、象征手段不以再现生活的形象为中介，而以纯粹的形式符号为中介的艺术。这两类艺术由于其形象及目的不同，其艺术美的创造侧重点也不一样。

二、具象艺术之美：以陌生化为前提

表面看来，艺术创作的侧重点是具体的艺术形象的创造，但在艺术美的创造中，其侧重点却并非如此，艺术家只有更多地关注能产生陌生化效果的情境及形式符号的陌生化这两方面，作品中的生活形象才能具有审美魅力。

具象艺术，是以具象的、高度生活化的形象为中介进行抒情、说理、叙事的艺术。从艺术史的实践来看，具象艺术长期以来构成了艺术的主流，因此这类艺术一直都是包括艺术美学在内的艺术理论关注的对象。

让人遗憾的是，长期以来的艺术理论对这类艺术的审美维度的关注，却将艺术创造活动简单化了，无论是抒情理论中的情景交融，还是象征理论中的融理于物，抑或是叙事理论中的塑造典型，虽然在如何塑造让人印象更深刻的形象及让人更加感动方面不无裨益，但这种创作观面临的首要问题是：如何保证这类艺术中的某个作品从众多作品中脱颖而出，率先引起他人的注意？

传统艺术理论更关注塑造逼真的艺术形象的造型手段，以及这种逼真的艺术形象背后隐藏的社会生活意义。前者构成了传统艺术的审美维度，后者构成了传统艺术的认识维度。抒情、象征等以形象手段实现其目的的艺术，也被看作是认识的对象，顶多是一种再度体验，而体验的核心则是认识。这种理论在揭示艺术的认识功能、教化功能时确实非常有效，但在理解艺术的审美本质方面却显得捉襟见肘，不尽如人意。艺术形象的逼真、造型手段的逼真在具象艺术这里当然是重要的，但逼真不等于真实本身，艺术更接近一种让人心甘情愿的“骗术”，它必须足够逼真才能让欣赏者“受骗”。这是“逼真”与真实本身的最大区别。传统艺术理论看不到这种区别，将这二者等同起来，从而使艺术问题与生活问题同一化，也因此导致理论上的简单化。因此在当代一些艺术理论中，学者们已经开始注意到艺术的真实不是生活的真实，它是一种虚拟的、假定的真实，是逼真，而非真实本身。

为什么艺术只能是逼真而非真实的生活本身？原因有以下几种。

（1）生活的缺陷导致人们需要一个另一世界来调剂它，艺术所起的作用与宗教相似，在理想的另一世界中，人们的压抑与苦闷得到了缓解，不再始终背负着生活的欲望包袱，而能获得较短时间的心灵净化与轻松，这个理想的另一世界只有在与生活世界拉开差距



中，才能显现出其存在意义。

（2）是因为生活本身的不理想性的普遍存在，人们毫无必要去创造一个完全与生活一样的另一世界，这意味着即使是再逼真的艺术形象及艺术世界，在价值选择上，它的理想维度也使得它不会如生活一般真实，如很多影视作品结局中的多年不和的朋友重归于好、闹得不可开交的家人变得其乐融融、好人得到了好报、有情人终成眷属等，恰恰是因为这些结局在生活中难以实现，我们都需要在艺术世界去实现，这才是艺术的价值之所在，所以艺术的这一固有的价值选择让其必然是不真实的。当然，也有个别作品足够挑战观众或欣赏者的极限，让作品的世界与生活世界高度趋同，而没有对生活世界的批判维度，在一味强调其生活真实性的同时，导致的接受效应却是灰暗、沉闷，让人绝望，如一些灾难片或一味渲染悲情的作品(图 5.11)就是如此。抛开技术上的绝对真实不可能达到不谈，即使在创作观念上的绝对真实在接受效应上也必然是失败的，无法引起广泛的共鸣。



图 5.11　许鞍华等《黄金时代》电影剧照

（3）在技术上，艺术永远也不能像生活那样再重演一遍，与生活本身的丰富性相比，所有艺术再现出的世界都是简单的。每一个艺术门类的独特载体，同时也决定了其再现形象世界的局限性，其所塑造的形象世界仅仅针对生活中的某个方面而不可能是全部，传统的写实艺术如绘画的二维空间性、雕塑的三维空间性等既是其所长，也是其所短；当代最写实的艺术——电影中的虚拟技术再高明，但 100 分钟的时长决定了它在时间上是高度浓缩的，而银幕的平面状态也决定了它在空间上是浓缩的，电影仍然只能呈现出假定性的真实。从这一点来看，生活艺术化、艺术生活化的提法永远也不能实现。相反，生活艺术化之后，将不再是生活，或者艺术化的生活其实也不是艺术；艺术生活化仅仅在强调艺术普及的广度上的发展是可能的，但艺术世界中的理想维度，其实永远也不可能在生活中得到充分显现。

传统的以真实为追求、以写实为手段的艺术在当代仍然有着巨大的生命力，但在审美价值的实现上，还需要我们理论上为其提供支持。在当代虚拟真实的技术达到前所未有的高度之时，这类艺术的艺术美的实现，是否应该有其不同于传统艺术理论的侧重？我们的答案是肯定的，而进一步的答案是：陌生化。

艺术只有引起他人的注意，才能走向进一步的审美认同；而要引起他人的注意，就离不开陌生化。陌生化是对日常生活形象的平均状态的打破，是对常见艺术形象的造型语言的突破。当代拟真技术的空前发展，也曾让一些艺术的从业人员以为，真实就是艺术的生命，真实就是艺术的全部。但这种高度拟真的技术的审美价值其实恰恰在于：它与那些不够真实的艺术相比，产生了强烈的陌生化效果。但故事、形象、情感、意义等深层的东西的陌生化与生命化显然更加重要，持久而强烈的感动不是靠技术的拟真就可以达到的。3D版的《泰坦尼克号》在上映后并未产生预期的轰动效应，恰恰说明拟真技术在审美效应上的有限性。拟真技术的点滴进步能为陌生化效应做出贡献，也会让人误以为艺术的真实性命题在当代得到了简单的延续，但其导致的错误倾向却是将拟真技术当作电影的全部，而忽略作品的其他对审美有贡献的方面。对于电影这类艺术而言，拟真技术的发展固然是其陌生化效应的重要来源，它还需要其他更深层的陌生化效应的来源，如形象的独创性、影片环境对一般生活环境的否定性、艺术世界中的意义追求对生活世界中的意义追求的否定性等。这些要点在前几年上映的电影《阿凡达》（图 5.12）中得到了集中体现，作品高超的 3D 拟真技术让它与其他电影拉开了差距，产生了部分陌生化效应，进一步的陌生化效应通过时间放到未来的某个点、人类向潘多拉星球的资源开采与利用这一幻想中的事实而得到显现，这个星球上的亚美人的形象、奇特的动植物形象与自然景观让其陌生化效应得到了充分的显现，而作品对地球人的常见的价值观的否定，则让其陌生化效应达到了最高层次，正是这诸多的陌生化因素让作品的审美境界逐步得到展开。



图 5.12 ［美］詹姆斯·卡梅隆等《阿凡达》电影剧照（附彩图）

对于艺术家来说，创作上的惰性往往会走向“自动化”，即按惯性、最常见的艺术手法进行“创作”，从而导致作品缺乏陌生化效果。自动化的创作态势与简单顺应生活、顺应潮流直接有关，这也是大多数艺术从业人员的态度，恰恰是对艺术发展非常有害的态度。一个典型的例子是我国当前电视上常见的电视选秀节目，这当然可以看作是一种新的艺术样式，但是当电视上的各种选秀节目或者克隆英、美，或者照搬韩、日，各电视台的节目之间高度趋同时，作为观众的我们，反感会油然而生：中国的电视人（作为艺术从业人员的重要组成部分）都怎么了？怎么变得如此没有创造力？我们中国人在科技方面可能不如发达国家，难道在艺术创造方面也不如人家？显然，在我们换台的过程中，熟悉的选秀与评选模式让其失去了陌生化效应，我们对其进一步审美的可能性大大降低。作品简单顺应生活、顺应潮流的问题则在于，其创作主观上就从来没有想到要与生活拉开差距、与他人拉开差距，缺乏一种积极的陌生化探索。

在艺术创作中，大多数创作主体要么是自觉地顺应生活与艺术的潮流，在流行文化与日常生活的影响下创作，导致作品失去让欣赏者为之侧目的可能性；要么是自我在潜移默

化中受到社会生活与艺术潮流的影响，虽然自己有积极的探索，最终却仍然未能产生足够陌生化的艺术形象。

传统艺术理论为艺术家简单照搬生活形象的“自动化”创作态势提供了理论依据，特别是在当代中国，由机械唯物主义导致的艺术观的机械再现论或简单反映论曾长期占据理论舞台，至今仍扮演重要的角色，或明或暗地影响着当代中国艺术创作。对此，国家领导人做出的“有高原无高峰”的判断，是非常准确的。这里的“高原”，是由于信奉写实的艺术理论形成的，而没有“高峰”的现状也是由于机械的写实理论所导致的结果。在大家都掌握了写实技术的今天，技术上的陌生化效应不太容易出现，这也是很多人愿意到电影院去看欧美大片的重要原因：大片之大，基础在于技术上的创新，但对于电影之外的其他艺术领域来说，由于这种技术上的超出他人的可能性往往并不存在，写实艺术的陌生化效果更应该从创意方面入手。但是当代中国的艺术家们在展开其理想的维度对生活反思时显得力度不够，大量的艺术作品只有对生活的简单再现，缺乏对生活的批判，导致艺术作品缺乏理想的光芒。由于现实题材的作品难以在陌生化效果上获得突破，一些作品希望在对当前时空的否定上产生陌生化效果，言情、武侠、历史、穿越等题材因此构成了当代中国艺术舞台的重要组成部分，在某个作品刚出现时，如《步步惊心》《甄嬛传》等未尝不是优秀的作品，但其优秀也首先因为其在同期播出的电视剧中的陌生化效应，但当大量作品都模仿这些优秀之作时，后起的模仿之作就失去了曾经有过的轰动效应，而让人感到厌倦。所以，陌生化可以是表层的，如时空上的否定导致的陌生化，更需要深层的对现实生活中的人性、人情的否定与批判，才能让作品的审美魅力与社会意义更加持久。

具象艺术，在其具有陌生化效应的基础前提时，其审美价值往往容易产生，而在其失去这个前提时，审美价值将难以出现。对具象艺术的审美疲劳，基本上可以从这个角度得到解释。如文学领域，为什么伤痕文学、反思文学、改革文学、言情小说、武侠小说、历史小说、朦胧诗等，都只能各领风骚几年后迅速衰落，原因就在于它已经不再具有陌生化效应。失去陌生化效应，不能引起他人的注意，艺术的审美魅力就会消失。

陌生化对于当代以审美为主导追求的艺术创作应该是自觉的追求，但在商业化艺术流行的当代，艺术家如何获得恰当的陌生化效应却是一个难题。虽然在当代艺术市场中，艺术家的品牌效应是艺术活动的重要方面，但品牌效应的不利后果却是因为模式化而导致失去陌生化效应。典型的例子如冯小刚导演的贺岁片系列，从 1997 年的《甲方乙方》、1998 年的《没完没了》，到 2004 年的《天下无贼》，几乎一年一部优秀之作，但最近十年却没有续作，原因就在于冯氏喜剧的套路已经为观众熟知，陌生化效应逐渐丧失，作品的审美魅力已经不足以吸引年轻的观众。这意味着，一个商业时代的艺术家如果沉迷于自己固有的模式，而不以自觉的陌生化追求去吸引欣赏者，其成功就可能只是历史。因此在艺术的审美追求中，模式化的创作是艺术的一大死敌，艺术家或艺术制作团队应该对其有足够的警惕。

艺术追求中的陌生化的另一个突出问题是由于过于追求陌生化所导致的，过分的陌生化会使作品与欣赏者之间的距离太大而形成审美障碍。这个问题不仅在抽象艺术中存在，

图 5.13 张艺谋等《归来》电影剧照（附彩图）

在具象艺术中也存在。最近几年有三个创作态度非常严谨、演员表演非常敬业但审美效应并不十分理想的作品：冯小刚的《1942》、张艺谋的《归来》（图 5.13）、许鞍华的《黄金时代》，这些作品放在另一个年代，可能都是杰作甚至伟大之作，但在当下，却很快被遗忘。原因就在于作品所反映的时代距离当代观众尤其是年轻观众太远，过于陌生而形成了审美障碍，导致进一步的审美不可能。这也给艺术家的转型提出了挑战，想摆脱模式化的创作无疑是极为正确的，但如何让新的创作道路被欣赏者认同却是有风险的。显然，掌握欣赏者的欣赏趣味，反映他们的价值观念是成功陌生化效应的关键。

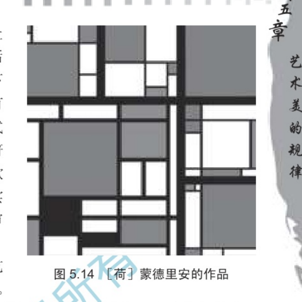
有很多修辞手法是可以导致陌生化效果的，如夸张、对比、简化、省略、对偶、排比、反复、双声、叠韵、重复、倒装等，通过与日常生活事物、日常语言的差异，运用特定修辞手法的艺术语言有助于形成陌生感，这也正是为什么我们在长期的语文课程学习中，这些修辞手法总是必考知识点的原因。不仅语言艺术可以运用这些手法，在美术、音乐、舞蹈、戏剧、电影等艺术中都可运用相应的手法，从而在各门类艺术中形成审美所需要的陌生化效果。

三、抽象艺术之美：以生命化为旨归

对于抽象艺术来说，其审美面对的首要问题不是如何陌生化，而是如何营造出生命化的形象世界或产生生命化的形象世界的可能性。

对于抽象艺术来说，其直观形态是非具象的，也是非生命的，远离具体形象是抽象艺术的基本特点，这既为其产生陌生感创造了条件，但也为进一步的审美性自我确证形成了障碍。

在抽象艺术走向审美的过程中，有不少障碍，有的障碍来源于主题，有的则来源于形式符号本身。来源于主题的障碍有两个，一个障碍是没有主题或主题过于模糊，导致习惯于传统的由认识到审美的欣赏路线无法向前迈进，欣赏者在形式符号的接受、想象与破译的过程中面临着孤立无援的状态，很难发展出一个有意义的形象世界，这种孤立状态会让接受者产生痛感。另一个由主题导致的障碍是主题过于宏大，在抽象的形式符号与宏大的主题之间让人感到难以产生直接的联系，欣赏者以自己的能力无法将这二者统一起来，因而接受过程同时伴随着对欣赏者的艺术鉴赏力的否定，当前的艺术品隐隐地在说：不是我作品不行，而是你欣赏者的能力不能通达我的意义世界。典型的例子如蒙德里安的系列作品（图 5.14），他自称其作品象征了宇宙内部永恒的和谐，但很多欣赏者很难产生这种意义暗示，因此会产生自责与挫折，由此产生痛感。过于抽象的形式符号本身也会让欣赏者的接受产生障碍。过于新奇的形式符号，由于人们习惯了在符号背后寻找意义，而新的抽象


图 5.14 ［荷］蒙德里安的作品

的形式符号则在呈现出全新的形式符号的同时，让人们寻找背后意义的意图被否定，在形式符号背后的意义无法获得时，形式符号的创新意图就只剩下表面的、感官层面的新。而对于欣赏者来说，光有这种“新”是不够的，他总是试图去寻找新的形式符号后面的意义，他不愿相信当前所面对的是空符号。符号在创新的同时却又走向虚无化的事实对欣赏者形成了挑战，而当欣赏者无法接受这一事实时，形式符号让欣赏者感受到自尊心受挫，从而审美效应无法进一步形成。

从抽象的形式符号显现出生命的迹象是抽象艺术的首要任务，因为对其来说，陌生化不是问题。抽象艺术所用的形式符号本身的陌生化、形式符号的表意机制的陌生化、形式符号背后可能隐含的意义内涵的陌生化、形式符号对生活世界的否定所导致的陌生化等诸多陌生化，让抽象艺术具有足够的吸引力，在传统的具象艺术的包围中，它就像一群乌鸦中的一只白乌鸦，特别容易引人注意。在通往审美的途中，它的第一步成功了。这是它对传统的具象艺术的高明之处，尤其是在标榜艺术的首要功能或核心本质是审美的当代，传统具象艺术从一开始就不善于营造出陌生化的审美效应，长期以来对真与善的执着追求，也让其似乎不屑于从一开始就以审美的使命自居，审美在传统的具象艺术这里经常只是副产品，传统的艺术理论所认同的艺术作品经常是那些通过它我们在认识到某个社会真理或接受到某种道德教育的同时，还能感受到美的存在。传统具象艺术对陌生化的认识总体上是不自觉的，相反现实生活与艺术世界的融合与统一则是其强调的主导方面，这让其具有“接地气”优点的同时，也让其在审美追求上不够自觉，尽管很多具象艺术客观上具有强大的审美效应。现代抽象艺术自觉以审美为唯一使命，并在对艺术的陌生化效应中发现了审美效应的成因。但现代抽象艺术及其理论的问题却在于它在将陌生化当作艺术有效的审美实现手段的时候，却将其当作是唯一的手段，在看到陌生化是艺术美成因中的必要条件的同时，却又将其当作了充分条件，从而使得陌生化成为现代抽象艺术的标签，但在其理论上追求的美与现代艺术之间，却存在着巨大的差距。

现代抽象艺术在主观上有审美的意愿，但客观上却没有产生审美效应，甚至成为“审丑”的艺术，原因很简单：在艺术美生成的两个环节中，它只有陌生化而没有生命化。形式上的求新、求变固然可以让现代抽象艺术不断引起人们对它的关注，但关注本身并不意味着审美，就像臭名昭著虽然也是著名但并不是好名声意义上的著名一样，现代抽象艺术在某种意义上也走向了臭名昭著，至少对于那些习惯于从具象中发现艺术作品的意义的欣赏者来说是如此。甚至有的艺术家或理论家认为现代抽象艺术是“欺世”之作，如我国现代伟大的画家齐白石就认为，完全不以形似为特点的艺术是“欺世”的。对于像毕加索这样有高超写实技巧的抽象派艺术家，人们比较容易认同其在抽象创造道路上的努力，但对于毫无写实技术的抽象派艺术家，人们却很难认同，其实就具体的抽象艺术作品而言，这

二者没有区别。现代抽象艺术在对抽象形式的陌生化效果的强调、对艺术的审美效应的强调中，似乎并未走向理想的目的地，相反，它让抽象所导致的陌生化与普遍追求的审美之间产生了裂痕：抽象、形式创新就是丑，这才有现代西方艺术是“审丑”的艺术这一说。

抽象、形式创新并不是与丑必然相伴的存在，相反，它与审美是伴随在一起的。抽象艺术在当代虽然领地日趋缩小，但其探索恰恰为艺术美学指明了一个方向：艺术的抽象、艺术符号的创新本身不是目的，也不是审美，但它营造出的陌生化效果却是艺术美的创造与生成中的一个必经环节，抽象和其他具象艺术的转化手段一样，都可能对陌生化有所贡献。所以现代抽象艺术的真正价值，不是提醒我们抽象对美的艺术是如何的不可或缺，而是作为陌生化效果的重要来源之一，它告诉我们陌生化效果对于美的艺术的重要意义。没有抽象未必没有美的艺术，但没有陌生化却一定没有美的艺术。

回到当代生存空间日趋缩小的抽象艺术上来，它到底应该怎样发展才能获得更广阔的空间？答案很简单，回到真正的审美的轨道上来，不把抽象当作目的，也不把抽象的形式当作审美的全部，而把抽象当作产生陌生化效应的有效手段，进而将陌生化当作与生命化共同起作用形成艺术美的有效手段。

怎样才能让抽象艺术获得生命的内涵？就是要让抽象的形式符号与具象的生命形象产生联系，让抽象的形式符号摆脱其绝对的抽象性。抽象中蕴含着具象、具象中隐含着生命，是抽象艺术走向审美化的关键。因此，以简单几何形为主体的抽象造型艺术，远离人的节奏、与人的声音频率没有任何关系的声音效果的、抽象的无主题音乐在审美可能性上非常小，因为它们难以向生命化的具象存在转化。正如抽象造型艺术未必就是唯美的艺术一样，抽象的无主题音乐也未必就是唯美的音乐。唯美的音乐与绘画一定是能让我们能从其中看到人或生命存在的艺术，抽象不过是引起我们对形式符号本身引起注意的手段。如图 5.15 所示，《无题》是美国画家加斯顿的一幅高度抽象的作品，但欣赏者在持久的观赏中，可能产生至少两种不同的幻象，一种是作品是一个热闹的街景，穿着红红绿绿衣服的人穿梭于街头；另一种是秋天的山林，在绿叶的陪衬下红叶显得特别醒目。只要其中的一种幻象产生了，这个作品的审美价值也就出现了。



图 5.15 ［美］加斯顿《无题》

有很多修辞手法是可以导致生命化效果的，常见的有比喻、拟人、象征、借代等。在实际的艺术作品的欣赏中，我们总能感受到那些运用了修辞手法的作品要比那些不用修辞手法的作品往往更具美感，更容易激发我们的审美活动，原因就在于修辞手法要么为陌生化服务，要么为生命化服务，对艺术美的生成有直接的促进作用。

抽象艺术的生命化内涵是通过想象实现的，与具象艺术相比，抽象艺术的想象空间、想象跨度远大于前者，想象的转化难度也大于前者。正因为此，当代抽象艺术的欣赏者往

往是更专业的欣赏者，而非一般大众，当代抽象艺术或高度抽象的具象艺术属于艺术中的精英层次，受众必然不会太多。这一定位也提醒从事抽象艺术创作的艺术家们不要奢望自己的作品会产生像某个电影、电视剧或流行歌曲那样的轰动效应。但抽象艺术家也不要因此产生错觉，以为自己的作品注定是曲高和寡、知音寥寥的，甚至以为某个作品只有创作者自己能欣赏，并将此当作一个境界或标准。如果是那样，那么抽象艺术就走向了死胡同。虽然欣赏者数量较少，艺术家仍然应该设法吸引欣赏者参与自己作品的再创造，为欣赏者的再创造留下适度的想象空间，让更多的欣赏者在再创造中获得自我确证。抽象艺术的想象空间，与传统艺术相比要大得多，但正因其大，所以往往导致欣赏者无从入手。因此抽象艺术真正要做的不是提供更广阔的想象空间，而是在已经足够广阔的想象空间中做适当的限定，给予足够的提示，让欣赏者能够找到向生命存在方向想象的蛛丝马迹，从而实现形象的生命化。

与传统的具象艺术走向审美需要艺术家在作品中设置更多的想象空间不同，抽象艺术家要在作品中适当缩小想象可能展开的空间，规范想象发展的生命化倾向，而不是简单地认同具象艺术的想象原则。因此，在作品中设置向着生命化形象转化的暗示线索在抽象艺术作品中显得尤其重要，它是抽象艺术摆脱其冷硬的客观形态走向温馨的审美氛围的关键。生命的常见色彩、生命的线条、生命的秩序、生命的节奏、生命的声音频率等从生命中抽象出来的造型元素，在抽象艺术中应该得到充分的显现，这是其被限定的具体表现，也才能导致生命化形象的想象性显现。因此，与以具象为特征的艺术家相同的是，抽象艺术的创作者也要深入细致地观察生活、体验生活，只有这样他才能在作品中赋予来自生活的抽象的生命元素，而非凭空的、与生命无关的形式创造。

与具象艺术在生命主题的揭示上的全方位、全能不同，抽象艺术在手段上的局限决定了其在生命之美的揭示上有其特定的范围与角度。具象艺术之美可以是某个人物的情操、经历、价值追求，也可以是情景交融的意境或氛围，还可以是某个深刻的哲理，总体上具象艺术的视角更广阔。抽象艺术不以塑造人物见长，它要么通过某个被抽象化的生命的对应点触动我们的心灵，要么塑造一种只可意会的氛围，总体上它的视角较为个人化、内在化，其激发的情感也比较中和，不如具象艺术来得强烈。但正是这种“小情调”被很多欣赏者所欣赏，并将其看作唯美风格的主要成因。

四、生命化与陌生化的统一形态

生命化与陌生化的统一，既可在形象上得到实现，也可在形式上得到实现，还可以通过形式与形象的结合来实现。一个具体的艺术形象，可以既是与现实生活形象保持着一定差距从而让其产生陌生感的，又可以是因为其生活化内涵而让其具有生命化意味。一个相对抽象的艺术形式，可以既因为其抽象性而保持着对日常生活形象的陌生关系，又因为在抽象的形式中蕴含着某种生命的抽象特征而使其具有生命的内涵。而对于既有具体的形象又有自觉的形式追求的艺术，其具体的形象方面对生命化贡献更多一些，而形式化方面对陌生化贡献更多一些。

前人从不同侧面为我们总结了诸多生命化与陌生化的融合形态，它们从某个相对具体



图 5.16 ［法］毕加索《弹曼陀铃的少女》

的方面揭示出生命化与陌生化的统一关系。下面我们列举一些对形成艺术美是陌生化与生命化的统一这一命题有所启示的成对出现的概念。

1. 抽象与具象、不似与似、假(幻)与真

这三对概念主要是从艺术形象的存在形态入手来理解艺术美的生成机制的。抽象、不似、假代表着艺术的陌生化一极，强调艺术不同于生活的部分；具象、似、真强调的是艺术的具体化、生命化的部分(图 5.16)。由于孤立的任意一极都难以形成艺术美，因此二者的统一被得到充分的强调。但这三组概念仍然不如陌生化与生命化这对概念更能揭示艺术美的规律，因为它更多地强调艺术形象的折衷形态是介于似与不似之间的，但一旦某个艺术门类(如中国写意花鸟画)成功地实现了似与不似的统一，属于这个门类的每个艺术家都能做到这一点时，它的审美可能性就大大降低了。陌生化所强调的不仅是艺术形象与生活形象的距离关系，还有某个艺术家的艺术形象与其他艺术家组成的同行群体之间的距离关系。生命化不仅可以在具象中体现出来，在非具象的形式中也可以体现出来。因此，生命化与陌生化这对关系比抽象与具象、不似与似、假(幻)与真这三对关系更概括、更准确。

2. 表现与再现、理想与现实

这两组概念强调的是艺术创作中艺术家的主观态度与艺术的形象世界之间的关系，理想的关系是艺术家与艺术形象世界的统一。表现中的再现使其具有生命化的内涵，而再现中包括的表现容易让其同时具有陌生化效果。理想与现实的关系与此类似，艺术家以及他所代表的群体的理想对现实的改造，使得来源于现实生活的艺术形象带上陌生化色彩，而理想与现实又都有生命化的迹象。这两组概念虽然经常使用，但对于艺术美的生命化与陌生化规律的揭示未尽人意。

3. 虚与实

这是我国古代艺术美学非常重要的一对概念，当代西方美学也认为艺术作品的结构中一定要有空白点与不确定点，可以认为，虚实关系在艺术品的结构中已经成为一个全球认同的关系。“实”是有形的形式符号与具象的形象，“虚”是艺术作品中的空白及深层的意义追求。在具象的作品中，“实”对生命化有直接贡献，“虚”对陌生化贡献更多一些；而在抽象的作品中，如中国书法，“实”对陌生化贡献更多一些，而“虚”对生命化贡献更多。虚、实在两类艺术中的逆转关系让其内涵不容易把握，与现代艺术理论要求的简明、准确还有一定的距离。

4. 远与近、陌生与亲切、有我之境与无我之境、隔与不隔

远与近本是表示空间距离的一对概念，但在艺术美学中却被情感化了。远指的是陌生，近对应的则是生命化导致的亲切。但是远、近这一对本属于空间关系的概念在转化为

美学概念时，面临的困境在于审美活动的本质是时间性的而非空间性的，空间上远与近的统一容易被理解为不远不近，但这在审美活动中变得不太好捉摸。陌生与亲切是一对更直接从情感入手所获得的概念，此前俄国美学家别林斯基曾说过文学中的典型都是“似曾相识的不相识者”[①]，似曾相识介于熟悉与陌生之间，从人物形象着眼，似曾相识保证了人物既可能具有亲切的情感内涵，也具有陌生的感受性，本身就是一个较好的折衷概念，不相识虽然进一步强调了陌生的重要性，却显得有些重复。国内著名美学家王朝闻在接受别林斯基的影响时，只取“似曾相识”这部分，并经此为其一书之名，是独具慧眼的。有我之境与无我之境来自于王国维的《人间词话》，本是其区分两种意境类型的术语。一般理解，有我之境是那种激烈的抒情主体与对应于这类情感的环境的统一，无我之境则是中和的抒情主体与相对舒缓和谐的氛围的统一。当我们将其当作艺术美生成的两个环节来理解时，有我之境对应的是生命化这一方面，是人的生命及精神的外在显现；无我之境对应的则是艺术家的恬淡的心境，它是陌生化效果之后的进一步的审美效应，也是审美的真正开始。后人在对这两个概念的接受中，认同王国维所说的一切意境本质上皆是有我之境的观点，但无论是王国维还是后来者都忘记了一点，其实一切意境首先都是无我之境，没有无我之境，没有非功利、无欲望的审美态度，没有类似于英国诗人华兹华斯所讲的诗起源于平静中的回忆，就没有后续的有我之境，或者所产生的有我之境不具审美性。隔与不隔也是王国维《人间词话》中的概念，“隔”是指作为旁观者的、有距离的态度，与陌生化有关；“不隔”则是作为参与者的、无距离的态度，与生命化有关。但在王国维看来，那些反映诗人自己遭遇的诗更容易导致“不隔”的效果，而那些情感内涵不明显的作品却比较容易产生“隔”的效果。显然，他还只是将这两个概念当作两种风格形态，并认为“不隔”境界高于“隔”，但他未将其看作艺术美生成的两个环节。

5. 出乎其外与入乎其内、物我两忘与物我同一

这是中国古代哲学与美学中非常著名的两对概念，主要来源于庄子，在现代中国美学的发展中，朱光潜将其作为理解审美过程的两个关键环节加以阐释，代表了当时中国美学的最高水平。出乎其外与物我两忘强调的是主体的无功利、无欲望、旁观当前现实社会的状态，它强调的是静止的审美态度；入乎其内和物我同一则强调了主体与对象的相互转化、相互融合、相互确证的关系，强调的是动态的审美活动本身的特点，其结果是审美高潮中的心理幻象。这两组概念在艺术美的规律的揭示上的不足在于：对艺术作品、艺术形象与其他对象的差异性论述得不够，体现的是中国传统哲学融美学与人生哲学于一体的特点，固然有其优点，但从现代学科分化的角度来看，学科的独立自觉还远远不够。

6. 距离与移情

距离与移情是来自西方两个著名美学家的一对概念。美学上的距离说来源于英国的布洛，移情说则来自于德国的里普斯。布洛认为审美的本质在于距离，恰到好处的距离是不能太近，也不能太远。太近是指对象只呈现出功利性内容而激发我们的也只有功利性态

---

① ［俄］别林斯基. 文学论文选［M］. 满涛，辛未艾，译. 上海：上海译文出版社，2000：159。国内较早的译本将其译为“熟悉的陌生人”，流传甚广。

度，太远则是对象由于各种原因失去了被我们注意的可能性。理想的审美关系是既不太远也不太近。距离这一概念不仅包含了康德所说的以非功利为内容的审美态度，还从审美态度走向了审美注意，即只有那些既具有非功利内涵又能引起我们注意的对象才可能是美的。但布洛的问题在于他将距离当作了美的全部，而忽视了距离之后更具能动性的主、客体之间的互动关系，生命化及由此导致的亲切的情感内涵在他这里被忽视。里普斯则看到了审美活动中后面这个环节的重要性，他从审美活动中一个普遍的心理现象——移情出发，发现了审美就是审自己、发现一个在对象中存在的自己这一秘密所在，为艺术美的生命化概念奠定了坚实的基础，但在对审美距离的强调上，他显得不够重视。完整的审美活动、艺术美的核心规律，就是距离与移情的统一，是由陌生化所导致的非功利的态度、陌生化导致的对对象的注意进而发展为对象的生命化内涵的实现，从而使主体获得自我确证这一动态的过程。

思　考　题

1. 艺术美中的陌生化有哪些表现？
2. 艺术美中的生命化有哪些表现？
3. 如何理解艺术美产生中的困难？
4. 为什么说艺术美是陌生化与生命化的统一？
5. 传统美学为生命化与陌生化的统一提供了哪些理论资源？

第六章　艺术美的西方形态

根据审美形态的不同，艺术美可以分为优美与崇高、滑稽与荒诞、幽默与讽刺、悲剧与喜剧等类型。对艺术美的分类，中国和西方有并不完全相同的做法，西方传统的艺术美的分类是两分法，即将艺术美分为崇高和优美，但近代以来，滑稽的地位上升，成为第三种重要的艺术美的类型。而进入当代，又出现了荒诞这个新的艺术美类型。本章主要选取崇高、优美、滑稽这三种基本类型进行探究。

西方传统的艺术美的分类有没有一个内在的标准？能否从艺术美的本质和规律中看到分类标准的来源？在西方美学中，有些学者已经自觉到了这类问题。康德在对崇高与优美的分析中，就意识到二者都具有非功利性，也都具有合目的性，但在合目的性上二者有别，优美的合目的性是针对主观的形式，而崇高的合目的性针对的则是比形式更高级的概念。康德这一思路启发了我们，我们试图从美的本质和规律出发，揭示崇高、优美与滑稽中的差异性因素。

前面几章我们已经树立起一个关于艺术美的基本观念：艺术美是陌生化与生命化的统一，是艺术形象或形式同时具有陌生化与生命化的特点，艺术美感是陌生感与亲切感的统一。同时我们也强调，艺术美是一个动态的生成过程，陌生化与生命化是审美过程中两个先后环节，在任何一个成功的对艺术的审美过程中，都必然包括这两个环节。

在实际的审美活动中，审美形态这个观念之所以有必要产生且必然会产生，其原因就在于陌生化与生命化在具体的审美活动中从来就不是半斤八两式的均衡状态，作为一个统一的活动，陌生化与生命化中的任意一个环节都可能占据主导地位，从而导致对艺术的审美表现为要么以陌生化为主导，要么以生命化为主导，甚至还有可能陌生化与生命化的错位，这就有了艺术美的三种西方形态：崇高、优美和滑稽。在理想状态中，艺术美中的陌生化与生命化处于对等的地位，这一情况在审美实践中也是可能发生的，这种情况下的艺术美的形态接近壮美，但在西方艺术美学中，这个概念未被重视，可能恰恰因为这种审美情境很少出现。

由于美学是一个从西方传入的外来学科，艺术美学亦然，西方美学中对艺术美的分类观念也相应地传入中国并被广泛运用，因此，崇高、优美和滑稽不仅是西方人在用，中国人也在用，可以说是全球性的概念，也进一步体现出审美的共通性和人性的普遍性。

第一节　崇　　高

崇高是艺术美的第一种历史形态，也是直到 18 世纪之前西方艺术美的主导形态，地位非常重要，对这一概念的理解也是我们理解或认识西方艺术史的一把钥匙。

一、崇高的本质

作为一种艺术美的形态的崇高，长期以来其本质被理解为：导致欣赏主体的感性本质力量被对象压倒，进而激活并确证其更高的理性本质力量的艺术形象或风格形态，其审美反应是一种伴随着痛感的快感。我们并不怀疑这一概念的正确性，但我们想从我们已经提到的艺术美的本质和规律入手定义艺术美中的崇高：在陌生化与生命化的统一中重心明显偏向于陌生化艺术美的形态。

崇高的主导面陌生化效应首先来源于巫术与宗教活动中的神。原始巫术中的神的观念与极为落后的生产力水平是联系在一起的。在巫术中，神是自然现象的原因，是一些分散的自然神。由于改造自然征服自然能力的落后，使得人们在巨大的自然力面前无能为力，由此人们认为神对人的意志愿望是漠不关心的。而由于人类的良好愿望经常被神残酷地粉碎，因此原始人对自然神的感情，主要是一种恐惧之情。崇高作为自然神的特点，在对象上表现出的是巨大的自然形式与神的巨大威力的统一，而在人身上则表现为一种恐惧。在巫术体系化、理性化、社会化后，宗教出现了，宗教由原始巫术转化而来，是生产力进一步发展的结果。宗教中的神仍然高高在上，有着巨大的创造万物的力量，人类改造自然、征服自然能力的提高表现在神的内容的两大变化上，一是神由分散的个别性的神变为统一的至上神，二是神的自然属性大大弱化，而其社会性大大强化。在原始宗教中，神被尊敬的原因逐渐由其“大能”向“大德”转化，它的自然性的威力逐渐转化为一种社会性的规则。在原始宗教中，固然还有神的现实出场，但具有道德上的约束力的神显得日益重要，而宗教教义和教规因此成为最早的道德规范。伟大的自然对象被判断为崇高与它所间接承载的道德内容是联系在一起的。而这种崇高所引起的心理反应也相应发生了变化：畏惧的成分大大减少，而崇敬的成分大大增加了。

在原始巫术与早期宗教中，巫术与宗教中的神以巨大的、怪异的造型出现在世俗生活中，有着足够的陌生化内涵，但还只有陌生化及由陌生化导致的陌生感，这充分表现为距离感、恐惧感、崇敬感，相反，审美所需要的生命化及生命化所需要的亲切感尚未产生，因此这还不是艺术美，早期的原始巫术中的巫舞、早期宗教中的偶像，具有足够多的陌生化内涵，但因为其中不包含生命化与亲切感，而与审美无关。这也是早期人类艺术的价值形态：有巫术的实用价值，有宗教的信仰价值，但是没有审美价值。这也提醒我们：艺术与审美并非天然就联系在一起的，艺术与美的联系，大约是从距今三千年才开始，此前的艺术，基本上与美无关。

崇高作为一个价值判断术语，其最初的含义也不是审美性的，可能在原始巫术与早期宗教的偶像崇拜中，崇高这个概念就出现了。但这里的崇高，主要指形象的陌生化效果（高大、怪异、夸张、繁复的装饰、奇特的节奏等），以及形象背后被深信不疑的巨大的神秘力量的统一，还是一个与审美无关的概念。

崇高发展为一个审美概念，是生产力发展的结果，也是神的自然性进一步淡化、人性进一步强化的结果。崇高的审美内涵的获得有以下两个方面。

（1）陌生化导致的无功利内容。在更早的巫术与宗教中，陌生化效果已然产生，但这

种陌生化与审美所需要的陌生化还有距离，原因就在于原始巫术中早期宗教中的陌生化仍然是有功利性的。只有在人性的进一步发展中，信仰对象才能由“有害”、喜怒无常转化为“无害”和喜怒因人，由“恶”的象征逐渐发展为“善”的象征。这背后的现实基础就是人类对自然的征服已达到了一个新的高度，自然界虽然还未得到完全征服，但其被征服的前景已经开始展现在人类的面前。早期人类的信仰对象之所以不具有审美性的重要原因是其背后隐藏的巨大的功利性内容，这种功利性与陌生化的形式结合在一起，形成了人们敬畏神灵的深层次原因。

（2）生命化与生命化的效应——亲切感的逐渐出现。在这一伟大转化中，艺术对象的形态上的陌生化效果仍然存在，但在其激起陌生感的同时，生命化的内涵已经开始显现。信仰中的人相信自己是有生命的，而自己的生命来源于当前所信仰的神灵，神灵不仅是生命化的外在显现，而且是最伟大的生命。但是与宗教信仰不同的是，审美始终是一件高度个性化之事，审美主体只关心自己的生命存在，以及这种生命存在是否在对象中得到显现。作为信仰对象的神及其偶像对个体生命的独立存在只做了极为有限的回应，只对信仰主体产生非常有限的“你也是生命存在”的心理暗示。因此，在信仰占主导的时代，很多人甚至根本就不能从当前所崇拜的形象中获得生命的认同感，神的审美价值仍然只是一种潜能。只有极少数人才能发现自己的生命存在，能够实现与对象的生命意义上的沟通，对象的审美价值也因此得到初步显现。而可以设想，能够从神像中获得生命的暗示的人，不会是普通的社会成员，而是那些具有通神本领、甚至以神之子自居的人。我们今天仍然会说，艺术是奢侈之事，这在三千多年前就体现在：只有部落或国家的上层人士，才可能从神像、敬神的乐舞中不仅感受到陌生感，还能感受到生命化所导致的亲切感，尽管这种亲切感不占主导地位。

在美学史中，一些重要思想家在论述崇高时涉及了陌生化。

古罗马美学家朗吉弩斯在其《论崇高》中指出，人不满足于欣赏平凡的事物，他是在对“不平凡的、伟大的和优美的”事物的欣赏中获得人生的意义的，而更容易激发人们欣赏的“不是小溪小涧”，“而是尼罗河、多瑙河、莱茵河，尤其是海洋”。而文学作品的崇高需要特殊的艺术创造，包括“修辞格的妥当运用”“高尚的文辞”“庄严而生动的布局”等[①]，这些都强调自然事物的崇高与艺术审美形态的崇高都需要足够的陌生感，而不是一般的和谐感。

康德所说的崇高，从内容上看是“无限性的理念”[②]，至于崇高的形式，康德说“崇高也可以在一个无形式的对象上看到”[③]，这里的“无限性的理念”与“无形式”建立起了一个更高层次的“合目的性”，审美主体与审美对象在更高层次上重新获得了统一，虽然从一开始主体并不能适应对象，但最终主体重新获得主动权，以更高的本质力量与对象重获统一。康德所强调的崇高的对象的无形式，并不是对象的形式完全不存在，而是对象

---

① 朱光潜．朱光潜全集（第 6 卷）［M］．合肥：安徽教育出版社，1990：398-401.

② ［德］康德．判断力批判［M］．邓晓芒，译．北京：人民出版社，2002：94.

③ 同上：82.

的体量超出人的感官的把握能力，从而对人形成一种压倒性优势。这种体量巨大的对象形式就是典型的陌生化的形式，这也是崇高区分于优美的最重要的直觉特征。康德还指出“真正的崇高必须只在判断者的内心中”[①]，这是对崇高的欣赏主体的要求，这也意味着对崇高的欣赏往往只对那些心灵足够强大或者理性能力足够强大的人都有意义，这也在一定程度上回应了我们刚做出的猜想：审美意义上的崇高最先是对那些部落首长或国家的最高统治者都敞开其意义的，长期以来，普通人与崇高无缘。普通人在崇高中看到的只有陌生化及背后的功利性内涵，他只有顶礼膜拜的势态，而无法由宗教的崇拜走向审美的崇高。

黑格尔在《美学》中认为崇高是人类早期的艺术——象征型艺术阶段的审美形态。黑格尔否认了康德所说的崇高来源于情感和理性观念之类的主观因素，而认为崇高“来源于它所要表现的内容即绝对实体”。在他看来，“用来表现的形象就被所表现的内容消灭掉了，内容的表现同时也就是对表现的否定，这就是崇高的特征”。[②]“在崇高里……用来使实体呈现于观照的外在事物被贬低到隶属于实体的地位，这种贬低和隶属地位就形成唯一的条件，使本无形体的而且按其本质也不能用尘世有限事物来表现的浑然太一的神通过艺术能获得一种表现，成为可观照的对象。”[③] 在此内容对形式表现出一种否定的趋势，虽然形式是为表现内容服务的。“如果有真正的崇高，就必须把全体被创造的世界看作有限的、受局限的，不是独立自足的，因而只是为了显示神的光荣而存在的。”神的伟大，只有通过体量巨大的对象才能得到显现，而且尽管如此，这些具体的形象也无法传达出神的伟大。最典型的例子是古埃及金字塔（图 6.1），其体量罕见的高大，与神的伟大较为相称，但仍然是不相称的。黑格尔对象征神的存在的艺术形象的巨大体量要求，体现出神像所要求的陌生化效果，这同样是金字塔之类的古代宗教艺术给我们的第一印象。虽然对神的崇拜需要足够的陌生感，但人的生命化体验在对神像的欣赏中仍然是非常重要的，“人的个体正是从这种对万物虚无的承认以及对神的崇敬和赞扬里，去寻求自己的光荣、安慰和满足”。[④] 他说出了一个事实：在对神的崇拜中，主体实现了一种间接的、有限的自我肯定，这是崇高的审美价值得以显现的重要方面，尽管这是不自觉的、隐蔽的、次要的方面。



图 6.1　古埃及金字塔

① ［德］康德．判断力批判［M］．邓晓芒，译．北京：人民出版社，2002：95.
② 朱光潜．朱光潜全集（第 14 卷）［M］．合肥：安徽教育出版社，1990：77.
③ 同上：88.
④ 同上：91.

黑格尔认为这种象征型艺术中的客观理念在以后的艺术形态中就不再存在了，取而代之的是主观精神。“一旦到了构成艺术内容意义和表现形式的不再是未受定性的、抽象的普遍观念而是自由个性时，我们所理解的象征也就不再存在。”[①] 那么，依托于象征型艺术而存在的崇高也就不再存在了。黑格尔的崇高论的可贵之处在于：为崇高设立了一个历史活跃期，让我们认识到它并不是一个贯穿人类历史的审美范畴，而是一个出现在人类历史早期的先于优美出现的审美范畴，这种宏大的历史感是我们今天理解崇高这一审美形态的坚实基础，也是我们解释当代艺术何以缺乏崇高的重要依据。

综合康德与黑格尔对崇高的分析，我们认为，崇高是一个历史性的审美范畴，是在神的观念走向淡化但同时神的形象仍然具有强烈的陌生化效应、具有足够的威压感和神秘感，同时人人试图从生命存在的根源去理解神像之时出现的。陌生化与生命化这两个环节在康德与黑格尔的崇高论都被强调，但是康德对崇高中的自我所强调的是非常完善的理性本质这方面，黑格尔则看到了崇高中人的本质还处于刚刚萌芽的理性状态。康德将崇高放在了人的理性高度觉醒的时代，黑格尔则将崇高放在人性刚刚开始觉醒的时代。在历史感上我们更倾向于黑格尔，崇高的宗教内涵意味着它不是一种独立的审美形态，甚至也不是康德所说的高级的审美形态。康德所说的崇高中所对应的人性的两分格局(较低的感性与较高的理性)，恰恰是人类在文明的初级阶段都有的现象，当人类足够强大时，感性与理性之间的截然两分状态不再存在，或者如国内学者所说理性已经积淀为感性，曾经有过的复杂运动变得简单了。这是为什么我们当代艺术缺少崇高的另一个原因。

无论是朗吉弩斯、康德还是黑格尔，都强调了一个崇高(包括艺术美中的崇高)的首要特征，也是崇高给我们的直观感受：崇高的对象是让我们感到足够陌生的对象，在整个审美过程中，这种陌生化效应压倒了生命化效应——尽管生命化及其所导致的亲切感在后续的效应中是存在的，使得它作为艺术美的一种类型让我们印象深刻。

二、崇高的特点

由于陌生化与陌生感给欣赏者的第一印象，这也形成了崇高的第一特点。崇高的陌生化效应来源于时间和空间的陌生化。

1. 时间的陌生化

时间上的陌生化要求崇高的形象不能天天被我们所看到，而应只是一年甚至数年中偶然一见的形象，它是一个间歇性出现的对象。欣赏者不可能每天让自己保持一种震撼和亢奋状态，创作者也不可能提供如此多的崇高形态的作品。从艺术欣赏的角度，崇高需要一定的时间间歇，不是天天都能面对的艺术美形态，正如长年生活在大山脚下的村民对大山早已失去陌生感，也因此让大山失去崇高的审美效应一样，崇高的艺术形象在长期对欣赏者的感知“轰炸”后，其审美效应将逐渐消失。崇高的艺术美是只能偶然欣赏的对象，而非长期欣赏的对象，如侗族大歌(图 6.2)在当地民族的日常生活中，一年可能就表演几次，

① 朱光潜．朱光潜全集(第 14 卷)［M］．合肥：安徽教育出版社，1990：19.


图 6.2　侗族大歌演出场景

而不能天天出现在当地人的生活世界，否则其崇高性将会消失。再如电影，那种极具震撼力、史诗性的、让观众兴奋流泪的作品并不多见，虽然全球每年电影产量数以千计，但“大片”的数量非常有限，它不是经常被欣赏的对象，只有在一定的时间间歇中出现的大片才具有崇高的审美效应。欣赏者不会总是选择崇高的对象去欣赏，而只会偶然选择这类风格的作品，即使自己对这类风格有所偏爱。而对于当代创作者而言，即使他偏爱这类风格，他也不可能保持这类风格作品的高产状态，崇高风格的作品需要长时间的积淀才能形成。崇高风格的作品过多，就会沦为“伪崇高”，失去其应有的审美效应，而伪崇高产生的原因，是创作者自己在创作中往往带有强烈的功利色彩，创作过程未曾让他或他们自己感动。崇高的这种时间上的间歇性，构成了崇高与优美的一个重要区别，优美是可以经常出现在我们的审美视野中的，而崇高更多是点缀性的。时间上的陌生感还可以让对象以历史上曾经出现过的形态而被当代人知晓，这也是很多出土文物的审美魅力所在。空间上的陌生感，往往来自一个我们并不非常熟悉的另一空间的存在，在艺术中突出表现为异地、异域题材。

2. 空间上的陌生化

空间上的陌生化来源于其体量上的巨大，体量上的巨大从空间方面保证了崇高的陌生化效应。这首先是因为长期以来崇高的艺术形象要与宗教目的相适应，宗教中的神灵的大德大能要求宗教偶像有巨大的体量，只要条件允许，宗教偶像就被塑造得足够高大，目的就是给平凡的百姓形成一种陌生化的震撼效应。其次，在宗教之外，政治、道德的目的也可以让一些形象以较大的体量出现，从而形成震撼力，如罗中立的油画《父亲》（图 6.3），高 216 厘米，宽 152 厘米，而且仅仅是一个头像，这在传统油画中是极为少见的大尺幅。最后，在生活中具有崇高审美意味的自然事物，如高山、大海、壮丽的日出等，在其被再现为艺术形象时，其审美效应如果仍以崇高为追求，那么就需要作品体量（篇幅）有足够的大。当这些题材的表现或再现中以较小的体量或尺幅出现时，其崇高就会大打折扣或丧失殆尽。


图 6.3　罗中立《父亲》（附彩图）

3. 道德人格的陌生化

除了在时空上的陌生化之外，道德水准高于日常生活中的普通人的平均水平的主要人物在艺术作品中的出现，

也能导致陌生感并进而产生崇高感。当追求崇高风格的艺术以再现人物为主要对象时，其陌生化来源于人物与我们常人相比应该具有较高的道德水准。仅仅具有平均道德水准的人在艺术作品中出场较难引起崇高感，低于我们平均水准的人作为艺术作品的主人公时更难引起崇高感，只有在作品的主要人物与我们的平均道德水准相比更高时，崇高感才可能产生。而且，对象的道德水准越高，与我们日常生活相比越具陌生化特征，越容易引起崇高感。最容易引起崇高感的艺术类型是悲剧，悲剧中的主人公必须具有的一个基本特征就是道德水准高于生活中的平均水平，这是从亚里士多德开始就奠定的一个理论共识。亚里士多德认为，悲剧的重要条件是好人的毁灭，尽管他有各种弱点，但从总体上看，他一定是个好人，只有好人的死亡才可能形成悲剧所需要的冲突。后来黑格尔在理解悲剧时，更是将好人中的"好"抽象为有着历史合理性的某种理念，虽然显得过于抽象，但其内涵实质仍然是高于现实的某种理想人格价值。在西方艺术美学中，悲剧被提升为一种艺术美的范畴，但其实质却是崇高，是崇高下面的一个分支，是以极端的矛盾冲突——死亡体现出的社会生活中较高的道德追求和价值追求的合理性。这种极端性的矛盾冲突的结局是代表着更高的道德水准，更先进、更合理价值追求的人物的死亡。好人之死的意义在于唤醒人们心灵中沉睡多时的、先进的价值观和道德观，这种价值观的认同是悲剧的首要目的。而在价值观被认同的过程中，欣赏者内心也油然而生一种崇高感。

除了陌生化和陌生感这个特点外，崇高还有其他特点，具体表现为以下几点。

1. 审美过程的曲折性

先有压抑与震撼，然后再形成自我确证。对崇高的欣赏源于主体的感性本质力量被高度陌生化的对象所否定，由此就产生强烈的不快，不快的极致是痛哭，这种极致一般只在悲剧中出现。许多主体在这种巨大的震撼下被压倒，只剩下顶礼膜拜甚至投降。但是，有着更高理性本质力量的主体却能从挫折中激活自己的理性本质力量，从而以理性本质去掌握陌生化的对象形式，因此建立起一种高水平的自我确证模式，强烈的审美愉悦因此产生。由于这种愉悦的基础是先向下压抑和沉沦，其起点低于一般审美的平均、中性状态，然后突然向上跃起，在高位上获得强烈的审美效应。从心理阈值的低于平均值到高于平均值，与对优美的审美是从平均值出发到高于平均值相比，其心理上的跃起相对高度要高得多，这也导致我们在对崇高的审美效应这里感觉到远高于一般的优美。

2. 作用时段的历史性

艺术美中的崇高虽然在今天仍然存在，但已经不再占主导地位。在曾经有过的某段历史中，崇高占据绝对统治地位。崇高的艺术最初出现在人类刚刚开始有自我意识之时，自我意识的觉醒让崇高由宗教概念转化为审美概念。但在自我意识充分觉醒后，崇高就失去了历史的主导地位。当艺术在某个特殊阶段被强调其政治、宗教内涵时，崇高才有可能重新占据主导地位。

3. 作用方式的依附性

康德曾经说过美有两种：依存美与纯粹美，并将依存美当作理想的美，依存美是"以这样一个概念及按照这个概念的对象完善性为前提"的美，虽然康德认为"善与美的结合同样造成了对鉴赏判断的纯粹性的损害"，但最终康德却将依存美当作理想的美，原因

在于依存美中对美与善的判断“这两种内心状态是相协调的，表象力的全部能力才会有收获”。[①] 康德虽然没有明确指明崇高是否属于依存美，但从其在《判断力批判》最终得出的“美是德行——善的象征”[②]，而且认为审美判断的普遍有效性是因为它依附于道德判断形成的，因此康德所说的依存美是具有社会内容尤其是道德价值追求的美，当这种道德追求足够高尚，甚至有先进人物死亡时，这种依存美就是典型的崇高了。在康德的美学谱系中，优美、依存美、崇高形成了一个由低到高的序列，自然之物一般性的美是优美，社会性事物在具有某种道德内容时的美是依存美，自然事物在其向人揭示出人的伟大价值、社会事物在向人揭示人的甘愿自我牺牲的伟大人格时就是崇高。崇高包含的人格境界由于与康德所追求的自由王国、自由道德意志的同一性，而在整个审美序列中具有最高的地位，这与康德在自己的艺术美的欣赏经验中，引起他的强烈的审美感动的不是静物画或一般的肖像画，而更多的是具有悲剧内涵的音乐、绘画、戏剧等经验有关。在康德的时代，美的艺术主要以崇高为追求。

4. 审美效应的神秘性

传统的宗教艺术因其对神秘的神灵的象征具有很强的神秘性，而其与审美的早期结合形态意味着崇高感同时伴随着神秘感。文艺复兴以来人类艺术的主导方向是去魅，但是，较长时期内的艺术还是以宗教教义为内容。在以宗教为题材的艺术中，那些典型的、崇高的艺术对象身上，人们总能感觉到它的神秘因素，这是由崇高背后的深不可测的神性内容所决定的。18 世纪以来，艺术题材越来越远离宗教内容，大量的文化英雄或伟大的政治人物逐渐成为艺术的主要题材，崇高找到了更具人性的承载者。但即使是这些艺术作品中的大人物，也仍然具有神秘性：他们伟大的道德、伟大的人格、伟大的信念、伟大的力量、伟大的智慧等是从何而来？我们经常在这类作品中体会到不可思议、难以言说的神秘因素。历史的、人性的求解之谜的始终存在，让我们在欣赏崇高风格的艺术作品时总有一份神秘感。在这种“神秘”面前，普通欣赏者自觉不自觉地感到自己的渺小。

三、崇高的类型

根据人的本质层次，我们试图对艺术美的崇高作进一步的分类。人大体可分为四个层次：自然、生命、精神和宗教(信仰)。相应地，艺术作品中的崇高有以下四种形态。

1. 自然性崇高

自然性崇高来源于我们对自然山水的审美体验，是将在自然美欣赏中所获得的崇高感再度传达出来的结果。自然性的崇高要求被传达的自然物象本身就具有强烈的震撼力，如峻峭的高山、无边的大海、汹涌的潮水、浩渺的天空、倾盆的大雨、呼啸的狂风等，当这些对象在日常生活中曾经有过的危害性被观者或听者过滤掉后，其崇高的审美价值就呈现出来了。康德认为，自然事物的崇高具有两种形态：数学的崇高和力学的崇

---

① ［德］康德．判断力批判［M］．邓晓芒，译．北京：人民出版社，2002：65-67.

② 同上：201.

高。前者以体量的广大让我们感受到自己体量的渺小，后者在其力量的巨大让我们感受到自己力量的微弱，前者趋于静态，后者趋于动态。这两种崇高在艺术中的再现，都能导致崇高感。例如北宋画家范宽的《溪山行旅图》（图 6.4）就是一幅再现出自然的崇高之美的典范之作。画面中央的山头高耸挺拔，在体积和力量两方面均向我们形成一种威压之势，甚至让我们产生一种错觉，以为这个巨大的山头要向我们扑来。但作品之所以成为精品，就在于它已经将生活中的功利性内容过滤，让这个感觉中的有害变得在欣赏中并不存在，从而确立了欣赏者的牢固地位，作品最终成为人的本质力量的确证。



图 6.4　北宋范宽《溪山行旅图》

2. 生命性崇高

生命性的崇高来源于我们对伟大的、顽强的生命力的体验，这种生命力可以是人自身所有的，也可以是动物与植物所有的。艺术作品可以通过再现某个具有伟大或顽强的生命对象而形成生命性崇高的审美意味。当艺术作品中的植物在逆境中仍然能够顽强生长，具有与恶劣生长条件做斗争的特质时，能让整个作品产生崇高感。如中国山水画喜欢将松树放在裸露的山石中，以自然条件的恶劣反衬出松树的强大生命力就是这种崇高美的显现。再如南方的榕树，主干本身盘根错节，树枝又生长出根扎入大地，一棵树就能占据上百平方米的空间，其生命力不得不让人赞叹，因此南方的山水画家也乐于在作品中再现榕树，以其巨大的体量承载着伟大的生命力，作品往往也具有崇高的审美追求。体量巨大的动物，在其对人无害时，巨大的生命力也是艺术家乐于再现的对象，典型的如狮、虎等，甚至有专门以此为题材的画家。我国著名画家徐悲鸿就喜欢以这类动物为对象，从而体现生命的崇高之美。他在抗日战争时期创作了《负伤之狮》（图 6.5）这一崇高风格的典范之作，作品中的雄狮已经受伤，但其仍然傲然屹立在山巅，眼睛炯炯有神，保持高度警惕、盯着远方来犯之敌。画家以粗犷的笔触再现出雄狮受伤而不屈服的伟大生命形象，以此象征着被日寇侵略却仍然保持着坚强斗志的伟大民族精神，作品具有强烈的艺术感染力。人作为特殊的生命，自有其伟大的生命力，这种生命力自古以来就是艺术家笔下的形象。早在古希腊时期，艺术家就发现了人的生命力量之美，古希腊艺术家不仅直接塑造奥林匹克运动会中优胜者健硕的躯体来显现生命力



图 6.5　徐悲鸿《负伤之狮》（附彩图）



图 6.6 ［古希腊］米隆《掷铁饼者》

的伟大，如米隆在其《掷铁饼者》（图 6.6）中所展示的那样，而且在神像、政治家的形象等与运动并无直接关系的人体的塑造中，也努力将其塑造得充满生命力，在精神与神性光辉显现的同时，体现出生命性的崇高。

3. 精神性崇高

人是精神性的存在，精神包括知识与智慧、情感、道德与意志品质这三个大的方面。日常生活中，这三个方面的出类拔萃都可能让人产生现实的崇高感，但未必就是美感，而艺术作品对远高于常人的精神品格的揭示，却可能产生审美意义上的崇高感，这是由于对艺术作品的欣赏不具有功利性而所导致的，它与生活世界对一个伟人的崇敬具有一定的功利性不同。例如 2015 年暑假国内上映的影片《模仿游戏》中的主人公阿伦·图灵（图 6.7），以其远超常人的智慧为计算机的发展和第二次世界的胜利做出了伟大的贡献，但在战后却遭到不公的待遇并导致自杀身亡，其命运让人嗟叹不已，其贡献让人叹为观止。电影成功地再现了这种冲突，在悲剧的展开中让人对图灵的伟大产生了强烈的敬仰之情，崇高的审美内涵得到充分显现。又如法国古典派绘画大师大卫在《马拉之死》中，再现了法国大革命时期的杰出领袖马拉死亡的瞬间状态，马拉为革命事业呕心沥血，为了躲避追捕，他长期躲在地下室工作而患上了严重的风湿病，因此只能在温水盆里工作，但最终仍为敌人所暗杀。大卫的作品塑造出一个崇高的英雄形象，对其道德人格层面的崇高作了充分的揭示，也因此让其作品具有了崇高的艺术美形态。人是有情感的存在，当超出常人的情感本质得到充分揭示时，也具有崇高的艺术审美价值，特别是在这种情感追求需要以生命为代价时。这方面例子很多，如中国传统戏曲的经典《梁山伯与祝英台》、英国莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》等，都是以悲剧的形式体现出崇高的艺术美形态。



图 6.7 ［英］莫腾·泰杜姆等《模仿游戏》电影剧照

4. 宗教性崇高

从人类历史总体来看，宗教信仰是人之所以为人的重要本质。宗教信仰本身是人精神本质的组成部分，但宗教信仰的内容却超出了人的本质：宗教在人之外设想出远超于人的客观的、绝对的存在——神。宗教性崇高来源于人的信仰，也来源于信仰中的神在作品中的出现，它兼具信仰性与审美性，是宗教艺术要达成的效果。从信仰的角度，宗教性崇高是将信仰中的神以巨大的体量或特殊的音乐秩序显现出来，从而导致让人震撼、顶礼膜拜

的信仰幻像。从审美的角度来看，宗教性崇高是巨大体量的神像或建筑、特殊的节奏与音乐旋律等艺术形式显现出的让人震撼、获得净化并有亲切感的审美形态。为了显示出神的伟大，宗教建筑、雕塑、绘画往往需要巨大的体量，只有这样才能显现出神的伟大。当神像塑造得过于小巧时，其崇高的审美内涵将消失，即使对于真正的信仰者来说还是足以让其产生敬仰之情的。神像被塑造得较为小巧，深层原因恰恰是因为人们的宗教信仰的虔诚已经不如从前。在中国，从宋代开始，神像的塑造越来越小巧，在西方，文艺复兴后，巨大的神像也越来越少见。这也意味着，宗教性崇高作为一种审美形态，距现在比较近的作品越来越少见，更多的是近代以前的作品。如龙门石窟奉先寺主佛（图 6.8），塑造于唐代武则天年间，作品气势宏伟，极具震撼力，是崇高的艺术美的典范。宗教性崇高的陌生感除了通过体量来实现外，还可以通过造型上与现实的人的形象拉开差距来实现，如让人戴上面具、以概念化公式化的方法塑造神像等。没有足够的距离感和陌生感，宗教性崇高可能失去其宗教意义，而仅仅成为优美的对象，这显然是主持宗教造像者所不愿看到的，因此长期以来，强调宗教内涵的艺术都不以逼真为造像的标准，不是因为技术上的原因，而是由于宗教的目的如此。

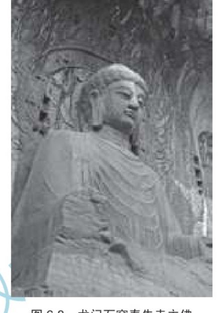


图 6.8　龙门石窟奉先寺主佛

作为艺术美的一种形态，崇高无疑是重要的，但其审美效应的强烈又恰恰因为它在现实的艺术美的欣赏中并不经常出现，它的价值在某种意义上由其稀缺性导致的。在当代艺术的审美格局中，应该有其一席之地，但试图让其成为全局性、普遍性存在的做法，既是不现实的，也是不可能实现的。

第二节　优　　美

优美是艺术美的各种类型中最常见、最重要的一种。优美即狭义上的美，也是最具典范性的美。在陌生化、陌生感与生命化、亲切感之间，没有一个真正能将这二者平均对等的审美形态或审美活动；相反，人们的审美活动总是偏向于其中的一极，在崇高中，审美主体的心理偏向于陌生感这一极，尽管也隐藏着生命化与亲切感。而在优美中，审美主体的心理偏向于生命化与亲切感这一极。优美虽以陌生化与陌生感为前提，但其最终效应却是完全的生命化及生命化实现后产生的亲切感。这种亲切感在整个针对优美的艺术形象的审美活动中占据绝对优势，人们几乎忘记了陌生化与陌生感的存在，而只感到发自内心的亲切。

一、优美的本质

优美也就是狭义的美，西方很多美学家所说的美都是优美。作为一种艺术美的类型，优美的本质到底是什么？这在西方美学中是一个关注度很高的话题。总体上看，西方美学对优美的理解集中在两个方面：一是这种对象不会触及我们的欲望，不会让我们产生功利性态度；二是在这种艺术对象与主体之间应该有一种同情、协调、相互认同的关系。

与崇高要求对象无害不同的是，优美所寄托的对象不仅是无害的，还要让欣赏者不产生功利性态度。也就是说，在对象一定应该无害的崇高中可以隐含着另一个向度：对象可以对人有利，善本身就是对人有利的价值准则。但在优美中，对象不仅应该无害，也不能有利，它所对应的是一种不涉及利害的状态，即无功利态度。

对于优美的这一本质，西方从柏拉图开始就有所论述。柏拉图认为美的对象与爱有关，而爱与欲望、与功利无关，涉及欲望或功利就不是爱，其对象也就不再是美。虽然柏拉图并不是在艺术美的范畴内探讨优美问题，但其解决问题的思路却影响到后来者。

到了中世纪，爱被与上帝联系在一起，上帝是拥有大爱的最高存在，而人的真正有价值的爱则只能是对上帝的。作为信仰态度的组成部分，爱不允许有任何功利性内容或欲望性内容。而上帝在展现其爱的本质时，其陌生化的方面被迅速淡化，本来是崇高的艺术形象的神像也可能呈现出优美的特质。到了中世纪晚期，托马斯·阿奎那首次将美与善区分开来，善涉及欲念，美则不涉及欲念，只“涉及认识功能”①。这是对美的理解的一个重大的突破。此后，美及艺术美的无功利、无欲望的方面得到强化。到了18世纪英国经验主义者博克这里，美与爱联系起来，而爱不再是对上帝的爱，而被还原为人间之爱。博克指出，美是“物体中能引起爱或类似情感的某一性质或一些性质”，而爱与欲念不同，欲念是去占有对象，爱则与占有无关。②再往后走，康德提出美是不关涉利害的对象，这已是美学史的常识，也是美之为美的重要本质规定之一。

优美本质的另一方面，则是主体与客体之间的和谐关系。在理解美是什么、艺术美的原因是什么时，西方形成了一个非常强势的概念：和谐。但是，在相当长的历史时期内，和谐与我们现在说的生命化、亲切感没有什么联系。和谐的概念源于自赫拉克里特、毕达哥拉斯、亚里士多德以来形成的一个著名命题：美在于和谐，美需要体积和安排，美在于神圣的比例。到了中世纪，这一观念被完整地继承下来，并与上帝建立起了联系。对象、艺术的美被认为是契合了上帝所设定的和谐的范式，因此世俗生活中的美才是存在的。但是，无论是从客观属性方面去理解，还是从客观精神方面去理解，和谐作为中世纪甚至整个西方历史时期最重要的美学范畴，其真正的审美内涵却长时间未能得到揭示。在将和谐问题简单化的过程中，优美的真正内涵隐而不现。不是说优美不能与和谐结合在一起，而是因为和谐的核心内容——主体与对象之间的和谐的心理关系被遗忘了。

和谐不仅是客体之间或客体内部的，而且还可以是主、客体之间的，甚至客体之间或

① 北京大学哲学系美学教研室．西方美学家论美和美感［M］．北京：商务印书馆，1980：66.
② 同上：118.

客体内部的和谐应该还原到主、客体之间才能得到理解。其实在亚里士多德这里，他的一个观念：一个非常大的、活的东西不美，一个非常小的东西也不会美，其中就隐含着美在于主、客体之间的和谐关系这一命题，因为大和小都是针对具体的审美主体而言的。这个命题在中世纪几乎被人忽视，只有托马斯·阿奎那是例外，他在承认美是适当的比例的基础上，进而对其原因从现实的角度而不是从神的角度做出推测："感官之所以喜爱比例适当的事物，是由于这种事物在比例适当这一点上类似感官本身。感觉是一种对应，每种认识能力都是如此。"[①] 他已经天才地猜测到了审美主体与审美对象之间的和谐关系。到了18世纪，英国经验主义者休谟在审美经验中发现了主体的结构与客体的结构之间的对应关系，"美是一些部分的那样一个秩序和结构，它们由于我们天性的原始组织，或是由于习惯，或是由于爱好，适于使灵魂发生快乐和满意"。[②] 再往后，又是著名的康德，他发现在主体与对象之间存在着合目的性关系，美的存在形式是以审美主体作为原因而导致的结果，美的存在似乎只是为了证明主体的存在而存在，这就是其合目的性概念的基本内涵，也是我们今天理解美、纯艺术、艺术美的重要立足点。合目的性关系，可以说是和谐的主、客体关系的最好注脚。黑格尔在其美学中进一步探讨了主、客体之间的和谐关系。他在对主观精神的研究中，发现了主观精神的固有本性，它总是要对象化的。"一般把自己变成自己的对象，在这样使自己对象化之中，精神的因素就有了外在的形式，这种和内在意义统一的外在形式也就有了它自己的意义而且显示出它对自己的认识。"[③] 这既是古典型艺术形成的一般途径，也是优美的形成途径。因此与崇高或象征型艺术的理念与象征物之间存在着分裂不同，在优美或理想的艺术美中，主、客体之间的关系是和谐的、畅通无阻的，是你中有我、我中有你的。古典型艺术或优美中，神仍然存在，但已不是至上神，而是一种个别化了的神性。"这种神性，像一切特殊的东西一样，身旁还围绕着一系列其他特殊的东西，或是把它们作为自己的另一面而与它们对立，它就是从这另一面产生出来的，这另一面就还保着它的效力和价值。"[④] 这些个别化了的神本身就是审美对象，所体现出的就是优美，而不是崇高。在古典型艺术中，神性日趋向人性靠近，在神的身上能观照出人的存在，因而对人而言他们是能体现出一种优美的，这在古希腊艺术中表现得非常明显，古希腊雕塑中的神已经完全失去其令人恐怖的神秘色彩，而对人表现出一种平易与亲和，从而在人心中唤起一种与崇高感完全不同的优美感(图6.9)。



图6.9 ［希腊］克勒西拉斯《雅典娜的胸像》

① 北京大学哲学系美学教研室．西方美学家论美和美感［M］．北京：商务印书馆，1980：67.

② ［英］休谟．人性论［M］．关文运，译．北京：商务印书馆，1980：334.

③ 朱光潜．朱光潜全集(第14卷)［M］．合肥：安徽教育出版社，1990：153.

④ 同上：203.

优美与内容和形式不相称的崇高的区别在于内容与形式并重。在优美中，内容与形式是和谐统一的，这种统一在康德就叫“对象的合目的性形式”[①]，在黑格尔就是“理念的感性显现”[②]。从崇高的内容向优美的内容的发展，主要体现在内容中的神性、实践理性的消解，也可说就是宗教内容与道德内容的消除，是附属形态的审美向纯粹审美发展的一个重大步骤。优美的内容在康德是“合目的性”与情感的连接，是想象力与知性的协调一致。合目的性简单地说就是因果性。但是，合目的性并不是现实的实践目的的实现，而是在对象中反思出的主、客体之间的一种非功利性、非实践性、非认识性的因果性。康德对审美主客关系所做的种种规定，暗示着在审美中主体所要做的是自我实现、自我调适，而这种自我实现不是在一个现实的质料性的对象世界，而是在一个虚幻的想象的对象世界。优美的形式就是对象的感知表象，它既不同于质料，也不同于想象表象。在黑格尔看来，优美的内容是理念，形式则是理念的感性显现。在美学中理念被理解为意识与对象的结合。意识又可分为对象意识与自我意识，在审美中，理念的内容是自我意识，这就是优美的内容。在黑格尔所说的优美中，内容与形式是统一的，自我意识与感性显现获得了和谐统一，而不是如在象征型艺术中那样是形式压倒了内容，也不是如在浪漫型艺术中那样是内容压倒了形式。综合二者对优美的看法，可以说优美既是客观理念与形式的和谐统一，也是主观精神与形式的和谐统一。

虽然优美也需要以陌生化的形象或形式让艺术欣赏者忘掉生活的功利性，并吸引欣赏者的参与，但从本质上看，优美的重心是在后面的生命化及由此导致的亲切感上。与崇高相比，优美的艺术形式或形象的陌生化效果远不如前者，它对陌生化的要求也仅仅限于能让欣赏者从世俗生活状态中摆脱出来，并能注意到当前的艺术形式和形象上的特点，它需要对象有形式和形象上的特点，但这种特点不追求震撼性、压倒性的第一眼(耳)效应，也不像崇高那样迅速进入审美状态。优美的艺术是慢慢欣赏的对象，其审美意味是在持久的把玩中才出现的，与当前流行的“慢生活”节奏相似，正是在缓慢的接触与细细的品味中，优美的艺术才体现出主体与客体的统一，这种统一往往以对艺术形象的生命化想象为条件，从而实现优美艺术的生命化内涵。任何能称为优美的艺术，一定是能从中发现生命化痕迹的。无论是表层的对生命的模仿，还是深层的生命的向外投射，都能激活欣赏者的生活经验，引导欣赏者将对象想象为具有生命的特殊形象，从而使得对象摆脱了客观的形态，而成为具有了生命化因而让人感到亲切的新的形式或形象，这也就是长期以来被反复使用但其准确内涵却长期没有得到真切揭示的和谐所具有的意义。有了充分的生命化，本来无生命的对象被转化为生命存在，中性化的情感状态就能转化为积极的情感状态——亲切感。

值得注意的是，艺术中的崇高在失去其陌生感后，可能转化为优美。崇高的逻辑基础是康德所说的感性的缺陷，感性不能轻易掌握对象，动辄就要调用理性，正是感性与理性截然两分、二者之间还没有达到一种相互融合、相互渗透的表现。在人类的本质力量高度

① ［德］康德．判断力批判［M］．邓晓芒，译．北京：人民出版社，2002：72.

② 朱光潜．朱光潜全集(第 13 卷)［M］．合肥：安徽教育出版社，1990：137.

发达之后，感性与理性、感性与知性、知性与理性之间相互渗透、相互贯穿，道德意志、感性能力、知性能力形成一个在瞬间就能打通的有机整体，从而原来的动辄就让感性表现出不足、经常要调用理性的情况大大减少或不再出现，曾经是崇高的对象如今也就不再能引起一种崇高感了，取而代之的是一种优美感。这样一个过程，在中国当代美学中叫作"理性积淀为感性"，它使得崇高的一个必要条件——两种不同本质力量之间的跨越及由此所引起的两种不同的心理反应根本就不存在了。一些本来以崇高为追求的艺术作品，在被欣赏者熟悉而失去其陌生感后，就可能变为优美的艺术品。如西方近代美术史中的一些作品，由于其宗教内涵和巨大的篇幅，其本有的审美追求是崇高，但当某个这类作品所处的博物馆长期展出这件作品，而某个欣赏者经常去这个博物馆观看这件作品，就可能导致曾经有过的崇高效应变成了优美。这是因为其中的神秘感逐渐消失，而亲切感逐渐增多的结果。再如曾经广泛流行于中国大陆的革命现代京剧，创作初期的审美追求是基于革命英雄主义的崇高，但在反复的视觉和听觉冲击后，它的陌生感不再存在，而只有亲切感，因而审美形态也实现了由崇高向优美的转化。但需要注意的是，崇高可以向优美转化，而优美却无法向崇高转化，这对应的是人的本质力量可以由低级向高级发展，却一般不会由高级向低级倒退。

二、优美的特点

艺术优美是审美主体与审美客体达到了统一的平衡的状态，其根本特征是和谐，而和谐在审美活动中的核心内容是亲切感。传统西方美学对于和谐的客观方面内容的重视虽然不能看作优美的真正本质，但将其看作优美的一个特征还是可以的，下面我们对优美的特征的分析就从它开始。

1. 客观形象的和谐

这是优美的艺术作品在形态构成上的一个特点，也是长期以来西方艺术美学津津乐道的一个内容。与这种和谐有关的理论依据，除了上面已经提到的黄金分割比或神圣的比例、适宜的大小、合适的内部关系外，多样统一也是西方美学家所认可的重要特点。在进一步的发展中，个性与共性的统一也是和谐的具体表现。当然，其他一些概念在探讨和谐时也经常用到，如完整、清晰、一致、单纯、适当的变化、秩序等较为抽象的概念，也有更为具体的表述，如小的体积、光滑的表面、色彩鲜明而不强烈等。这些经验的总结在艺术美的创作中能够起到一定的作用，但在艺术美的欣赏中却往往只是非常外围的存在。

2. 审美过程的和谐

前人猜测优美的对象与主体之间有着某种内在的协调一致的关系，这种协调一致可能是组织结构上的，后来西方格式塔美学就是对这一观点的发挥。其实这种和谐还可以从更广泛的方面得到理解，对象在体量、声音、色彩、线条、节奏等方面应该具有如人类似的特征，才能保证审美过程的和谐。如艺术作品的形象所具有的体量，以人为对象的作品要具有优美特征，人物形象就不能过于高大，生活中人的平均高度就是最高限度。在音乐艺术中，声音的频率也是要充分考虑的因素，人声的频率是音乐创作要关注的基准，以优美为追求的音乐艺术，其所用乐器、人声的频率，基本上应以人声常能发出的频率为准，这

个频率范围内的音高可以大量重复出现，而人声频率之外的音高则只能点缀性地出现，否则其审美追求就会超出优美。

再如，色彩在造型艺术中是非常重要的要素，接近人的色彩表现或色调组织更容易让人产生亲切感，因而在绘画中，即使是人之外的其他形象的塑造也可考虑将人的常见色彩如黄色、黑色等考虑进去，尤其是黄色，是最容易产生和谐关系(至少对于黄种人来说)的色彩。又如线条，对称性线条之所以具有审美可能性，就因为它是对人及高等动物的基本形态的模仿与抽象的结果，但对称性线条让人感到不满之处在于，它所对应的人或动物的姿态是呆板的、僵硬的，这不是人所愿意看到的生命的形态，因此，非对称的随机曲线在造型艺术中是万能的、保险的线条。

在音乐艺术中，节奏也是一个极为重要的考虑因素。人自身有三个非常重要的节奏：呼吸、脉搏和步伐，所以在音乐节奏中每分钟多少拍是一个非常重要的概念，音乐节奏一定要与脉搏的节奏联系起来，过快或过慢的节奏对应的是脉搏的快慢，会让人产生一种强烈的紧张感或压迫感，从而让整段旋律与优美无关。

3. 审美效应的和谐

在优美这里，审美效应的和谐主要体现在以下三个方面。

（1）神秘感的消失。崇高的艺术形象曾有的神秘感不再存在了，因为对象对人而言已无秘密存在。

（2）客体对主体的压倒导致的陌生感、挫折感不再存在或不明显存在。在崇高中的主、客体之间的从对立到统一的运动变化过程被主、客体之间的平等对话、和谐交流的关系所取代。这种平等，正是主体本质力量发展的结果，主体的理性与感性的和谐统一，使得主体不再动辄就求诸理性，从而没有了那个突变性的阶梯。没有了这种突变的心理反应，是愉快感、幸福感、和谐感、自由感等多种积极的心理因素的综合。

（3）兴奋程度趋于中和，不像崇高所导致的愉快是先压到底部再反弹，从而导致一个较大的兴奋。在优美的欣赏中，兴奋仍然存在，但更多是从平静中得来的渐入佳境，是沁人心脾式的，而非暴风骤雨式的。

除了和谐这一典型特点之外，艺术作品的优美还在作用范围、作用方式上与崇高有别。

4. 作用时段的持久性

从艺术史的发展走向来看，艺术的主导审美追求被优美取代后，优美将长时间扮演着主导角色，甚至一直伴随着人类的发展。已有的艺术史的宏观进程，就是“迅雷烈风”被平淡天真所取代、宏大叙事被私人话语所取代、大雅大颂被风花雪月所取代。概而言之，就是崇高的主导地位被优美所取代。对于个体来说，其对艺术的欣赏也必然以优美为主导，而以崇高为点缀。优美的这种持久性与它兴奋的强度，更多是与发自内心的感动有关，它比较接近人的日常状态，因而能成为日常生活中常见的存在。这种持久性与人类社会越来越开明，对艺术的功能的理解越来越完善有关。人们曾经赋予崇高为追求的艺术使命是服务于宗教、政治和伦理说教，要求具有非常具体的功利。但近代以来，人们发现艺术更适于担当的使命是审美、是陶冶情操、是促进交流，而这些使命已经取代崇高的艺

术所有的使命，并且将长期存在。也可以这样说：崇高的艺术美是面向过去的，优美的艺术是立足于现在且面向未来的。

5. 作用方式的独立性

崇高的艺术往往与一种伦理目的、宗教目的、政治目的相联系，而优美的艺术没有这些相对外在的目的，它可以独立存在，只要它能达成审美的使命。在崇高的艺术中，善的说教是非常重要的内容，它因此是典型的依存美。依存美作为善的说教的辅助手段未尝不可，但它并不能取代善的说教本身，它只能是辅助性手段，而且用得过多，其说教功能将会丧失，而沦为娱乐性工具。这也注定现代生活中崇高的艺术只能是点缀性的。与崇高的艺术的依存性不同，优美的艺术具有足够的独立性，它存在的合理性不需要从善、真、神等观念中去寻求，相反，只要其中有美的存在，它就有足够的存在依据。优美的艺术的独立性，同时要求这种类型的艺术美仍然要能在审美方面起到作用，而非消遣性存在。作为一种有效的审美对象，而且以审美为自觉追求，艺术中的优美必须同时体现审美的两个方面：既让欣赏者从生活世界中适当游离出来，又让欣赏者从形象世界中获得自我确证。优美也需展开一个另一世界以对现实世界形成否定，但与崇高的另一世界对现实世界具有强烈的否定性不同的是，优美所展开的另一世界所具有的否定性要温和得多，它更多的是在现实世界的基础上增加了一些理想的成分，而不是像崇高那样劈头盖脸式地对现实的否定，以致优美的艺术经常让人感觉到它就是现实世界的缩影。例如大家非常熟悉的朱自清的散文《背影》，作者仅仅撷取日常生活中父子送别的场景加以再现，就产生了极为强烈的审美效果。仔细分析，作品中仍然包含着日常生活的否定因素：作者与父亲之间的交流不多，这种交流上的不理想状态是其生活中的常态，这从文中所写“家庭琐屑便往往触他之怒。他待我渐渐不同往日”可以见出。而当父亲为了儿子费力地爬过栏杆去买橘子这一场景呈现在读者面前时，作为日常状态的父子之间交流上的缺失瞬间消失了，理想的父子关系出现了，父爱的主题也得到了充分体现。没有对现实中的不和谐的因素的否定，就没有艺术中的优美。而艺术中的优美的另一个来源是让对象生命化的同时让欣赏者获得自我确证，这也是优美的另一个使命，这个使命被康德命名为“合目的性”，表面上看，让优美得到显现就是艺术的合目的性，而从深层次看，这种合目的性——隐含的目的体现在艺术所具有的自我确证的功能，没有这个功能，艺术中的优美或以优美为追求的艺术价值就不存在。还是以《背影》为例，当作者看到父亲终于将橘子买回来后，作者内心已经在哭泣，而父亲反而显得很淡定，父亲的形象、作者的形象都很容易让我们从中找到自己或自己父亲的影子，从而产生强烈的认同感，作品的审美功能因此达成。像《背影》这类作品，没有重大的主题，没有空洞的说教，更没有神秘的宗教内容，它独立的审美价值的存在使其成为优美的典范。

三、优美的类型

前面我们在对崇高的分类中，将艺术中的崇高分为宗教性的、精神性的、生命性的和自然性的四类，但到了艺术中的优美这里，宗教性的优美基本上不成立了，因为当某个宗教的艺术呈现出优美而非崇高的特质时，意味着其宗教内涵已经消失殆尽。宗教教义与优

美之间无法形成一种统一的关系，宗教艺术之美可能以两种情况出现：一种是具有宗教内涵的宗教艺术，它的审美形态是崇高而且只可能是崇高；另一种是借助宗教题材的艺术，但其宗教内涵并不是重点，其艺术美只能是优美。在将宗教性的这个类型剔除后，艺术中的优美就只剩下三个类型。

1. 自然性的优美

自然性的优美是以自然事物为艺术题材，以再现优美的自然景物或自然形象而获得的艺术形象的优美。自然性的优美来源于自然事物本身具有的优美价值，是对自然事物优美特征的形象化再现。在自然性的优美的成因中，对生活世界的否定性是其重要的审美来源之一，尤其是在当代城市生活中的人们，更是需要自然事物来形成另一世界，实现对喧嚣的城市生活的逃离。近年来，著名的自然景观之所以成为旅游热点，也与这一追求有关。但与崇高的自然对象以其巨大的体量形成对自我的极端而强烈的陌生化效应不同，优美的自然景观具有对生活的否定性，甚至也有一定的陌生性，但更重要的是其具有理想性，在理想性的展开中形成对日常生活世界的否定。因此自然性的优美不以体量的巨大、强烈的感官刺激见长，相反，它更接近小溪、小涧、平静的水面、舒缓的山头、明净的天空、皎洁的月亮等景观。自然景观的这种理想性也同时蕴含着它审美成因的另一方面：对自我的确证。在这种优美的自然景观面前，经常会产生这样一种感觉：自己要是能长期生活于此该多好。这也是优美的自然景观与崇高的自然景观的重大区别，崇高的自然景观更具震撼力，但宜观、可游，不可居；优美的自然景观震撼力不大，但会让人感到发自内心的舒服，它可观、可游，亦可居。这两种自然美都能对城市生活的人群起到否定其日常生活世界的作用，审美的第一个环节都能有效地产生。优美的第二个环节，是从刚提到的包含着可居的理想因素因而让对象摆脱了纯粹的感知对象的定位开始的，由此开始对象获得了进一步的价值与情感内涵。在进一步的审美活动中，我们往往能将自然对象转化成具有生命的形象，如骆驼山、象鼻山、十八罗汉朝南海、猴子观海、望夫石、情人峰等，这些景观可能更具审美价值的原因就在于它们更容易被我们的想象活动获得生命化的意趣，从而实现审美的第二个环节。如辛弃疾在《贺新郎》中写道“我见青山多妩媚，料青山见我亦如是”，就揭示出“我”与青山之间互相欣赏的关系，而这种互相欣赏的前提是青山已经被“我”将其生命化、甚至人格化了，辛弃疾在词中提到“情与貌，略相似”就进一步揭开了这个秘密。

自然景观的优美在艺术中的再现，长期以来一直面临着技术上的挑战，文学以其形象的间接性与对心理描摹的细致性反而成为艺术中自然性优美的便捷载体，中国传统诗文中有大量的山水田园诗，它们与山水画共同组成了民族文化遗产中最具特色的一个部分。但随着写实技术的发展，艺术中再现自然景物的优美变得简单起来，只要你对当前的自然景物有真切的感动，碰上好的天气，按下相机快门，自然性与艺术性相结合，优美之作就获得了（图 6.10）。

2. 生命性的优美

生命之美是比较常见的日常生活中的美，也是容易在艺术中再现的一种美。生命之美在中国和西方有不同的选择倾向，中国传统艺术热衷于以花、鸟、虫、鱼为对象再现生命





图 6.10 ［英］康斯太勃尔《威文荷公园》（附彩图）

之美，西方则热衷于以人体为对象再现生命之美。而无论是中国还是西方，都有大量讴歌春天的作品，都是典型的显现生命性的优美的艺术作品。例如意大利文艺复兴画家波提切利的名作《春》（图 6.11），就以充满生机的女性人体表现出生命的永恒魅力，作品是典型的优美风格，这个作品成功的原因较为简单，艺术家将生活中的女性之美成功地再现，是生命原型本来就美、艺术创作手法也美这两方面的成功结合。一些以春天为题材的音乐作品，也多以优美为风格取向，原因就在于春天是生命显现生机的开始，春天中显现出的点滴生机让人认同而又欣喜。中国传统艺术虽然有大师的花、鸟、虫、鱼题材作品，但由于较早就由色彩表现转向水墨表现，因此春天这一主题并未得到充分体现。但对于生命的显现却并未因此逊色，大量的花鸟画显示出富有生机的、让人感到亲切的生命韵味。例如画家齐白石的作品(图 6.12)，从平凡的有生命之物中看到了无穷的生命力，而即使是老鼠之

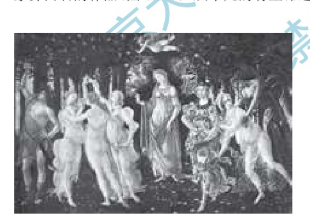


图 6.11 ［意］波提切利《春》（局部）



图 6.12 齐白石《笋鼠图》

类的在现实中有害的动物，经其匠心点化，也体现出隽永的生命意味，让人忽视其对人有害的方面。对生命之美成功揭示的秘密在于：爱一切生命，而不以人类自我为中心，每个生命都有其存在的理由，这样一种坦荡的胸怀让生命的各种有限性被忘掉，而其普遍价值的方面得到充分显现。齐白石的这件作品体现出对生命之美的揭示的另一种状况，即生命原型因为其有害性在生活中未必是美的，但经过艺术家的转化后，也可能成为美的典范。

图 6.13 张黔摄《春梅》

在这里，艺术家对生命的普遍意义的发现与众生平等观念的表现就显得尤其重要。

摄影中的一个门类——微距摄影（图 6.13）的主要审美追求也是生命性的优美。其方法虽然简单，但却极为有效，即利用微距镜头近距离对准所摄的花、鸟、草、虫，对焦处极为清晰，而周围的背影则一片模糊，由此形成有效的艺术美生成机制：通过对对象细节的强化表现、模糊与清晰的强烈对比手法所获得的影像，对日常生活形成了否定，有助于另一世界的展开与审美注意的产生；而细节的充分显现，又让我们对生命的秩序高度注意，陌生化与生命化的双重机制因而得以完成。

3. 精神性的优美

人作为精神性存在，不仅是道德行为的主体、信仰的主体，也是情感的主体、创造的主体。与道德、宗教相关的艺术之美，往往表现为崇高，而与日常情感、创造行为有关的美，则往往显现为艺术中的优美。

（1）情感性的优美是艺术中优美的一个重要类型。能够在艺术作品中得到正面显现，体现出人性光辉的情感，不是所有日常情感，而只能是日常情感中的一小部分。能够被纳入艺术中并得到正面表现的日常情感的典型特征是其非功利性。商人因失去钱财而哭泣不是诗歌，而少女面对远去的情人而哭泣则是诗歌。其中的差别，不是商人的情感不具普遍性，相反，获利高兴、失利悲伤是人之常情。关键性的差别在于：商人的悲伤是由于功利性的原因导致的，而少女的悲伤没有强烈的功利性。在日常生活中，功利性不明显的情感类型主要有亲情、爱情和友情，这些情感也是比较容易在艺术中得到正面传达的。而成功地传达这几类情感的艺术也往往容易获得优美的特质。当然，这还要求这些情感不要过于强烈，所涉及的生活事件中的冲突不能是极端矛盾性的。如前文曾举过的例子《梁山伯与祝英台》，在越剧中有一段非常经典的唱段《十八相送》（图 6.14），祝英台不断向梁山伯暗示自己女性的身份以及自己对他的爱恋，而梁山伯则像榆木疙瘩般不开窍，整段演出轻松愉悦，是优美的典范。但到了接近尾声的时候，《祷墓》这幕戏显现的是祝英台对梁山伯的思念、悲痛并最终走进坟墓，主人公的死亡让作品转化为彻底的悲剧，作品因此具有了强烈的崇高感，艺术的审美追求由之一变。因此，同是表现爱情，日常化的相对中和的情感展现可能显现出优美的一面，而以生命为代价显现出的极端的情爱关系，则表征着崇高的价值。虽然很多人都看过整部戏，但如果要问自



图 6.14 袁雪芬、范瑞娟主演《梁山伯与祝英台》剧照

己更喜欢哪一幕，答案则会趋于一致，更多的欣赏者喜欢看《十八相送》，这也正回应了我们前面的一个假设：崇高的艺术美可以偶尔去欣赏它，而不会经常在自己面前重放；优美的艺术美则可以经常被重放，其作用的强度虽然不及崇高，但其时间的延续长度却远超崇高。

（2）精神性的优美还体现在形式上，形式性的优美是艺术美中的重要组成部分。形式性的优美也可以简称为形式美，对形式美的发现需要人的形式感，这是一种非常高级的审美能力。事实上，很多人能欣赏相对具象的艺术美，却不能欣赏较为抽象的形式美，就是因为这些欣赏者缺少形式感。长期以来，人们对形式美的研究较为深入，总结出一些形式美的法则，如对称、均衡、比例、多样统一、节奏、韵律、秩序等，但这些研究普遍存在的一个问题是脱离人自身的生命特征孤立地去谈形式美的规律。实际上，不是因为对象具有上述形式对象就是美的，而是因为从这些形式上面能够看出人的生命存在或生命形态，它才是美的。这些形式由于契合了人自身的生命形式或生命形态，而相对容易让人产生美感。因此，脱离深层次的成因和最终的效果谈形式美的法则毫无意义。只有在形式的创造中，始终想着如何将其转化为人的生命形态与生命形式同构性的形象，这种形式创造都具有审美的可能性，否则只会引起审美疲劳。

优美的形式有以下两种成因。

① 适当的陌生感，这也是创新被反复强调的意义所在，没有陌生感就不能引起人们对它的注意，它的审美可能性为零。如对称性的形式，在大量重复运用中失去了对欣赏者吸引的可能性，很难成为美的对象。

② 具有生命化的形态，能引起欣赏者的亲切感。

上述形式在引起欣赏者的注意后还面临着一个考验，就是它能否让欣赏者从中发现生命的形式、生命的存在甚至自我的存在，这是抽象的形式美形成的关键。相当多的抽象艺术之所以失败，就在于它缺乏进一步的审美互动关系。因此形式感并不神秘，也没有想象的复杂，它要求欣赏者有足够的自我意识，在审美活动中善于以自我的形象为尺度去衡量周围的形象或形式。形式感要求欣赏者不要受抽象的教条的影响，而以直观自我为要务。回过头来看形式美的法则，不是因为人们先设置了这些法则，然后在艺术创作中去照搬它们，在艺术欣赏中去核准它们，然后艺术的形式美就发生了。而是因为我们人自身的形式本身就可以抽象出某些特征，如对称、均衡、多样统一等。这里我们通过比例来说明形式美法则产生的真正依据。在比例中，有一个非常重要的比例是黄金分割，这个比例被毕达哥拉斯学派所神化，被称为神圣的比例。它之所以神圣，是因为它被认为美观、高效。但实际上 1∶1.618 这个比例仅仅是几何学中一个特殊的数量关系，它成为美的形式的依据与理由并不充分，因为实际的艺术创作很少严格遵循这一比例，而只是接近这一比例。而艺术创作中常用的比例更接近 5∶8，这个比例的比值是 0.625，这个比例与黄金分割的比值 0.618 相当接近。但真正的秘密在于：这个比值恰恰是我们人的面部的宽与长之比（图 6.15）。这个比值之所以在我们的对象世界中经常出现，是因为它就像一张又一张的脸出现在我们面前，让我们感到亲切。黄金分割不是因为它内含的某种简洁高效的数量关系而成为神圣的比例，恰恰相反，真正神圣的比例是 5∶8，是人自身的这个比例。黄



图 6.15　中国人的标准脸

金分割是因为它接近人的面部比例才成为神圣的黄金比例。

（3）精神性的优美还表现为技术性的优美。“艺术”这个词最初含义中都有技术的意思。但是，艺术的发展在很大程度上也是技术不断边缘化，而抽象的精神自由日益被强调的结果。这就导致技术在整个艺术系统中所占比重日益降低，艺术家的技术水平变得越来越不重要，其结果却是导致所谓的精英艺术曲高和寡，没有欣赏者。艺术欣赏的事实告诉我们，很多被我们欣赏的艺术，并不是因为其创意或主题有多高明，而首先是因为其出神入化的技术让我们对其由衷地欣赏。因此，与那些仅仅将大脑内部的运动当作精神自由的全部这种观点相反，我们认为，精神性的自由同时还体现在艺术家的技术上，技术不仅是物化的手段，也是广义的精神存在。技术既可以理解为审美创意传达的手段，也可以成为独立的审美对象，让题材与主题等成为载体。艺术作品中所体现出令人赞叹的高超技术，它既是技术美，也是精神性的优美的具体显现。如河南工艺美术大师汤金明创作的麦草画《春艳图》（图 6.16），其材料是经过熏、蒸、漂、煮、烫、晒工序处理的麦秆，以剪、贴等手法构成画面，作品本身具有较高的创意，而作品被人欣赏的更多原因是其特殊的材料和特殊的技术，离开这二者，这件作品的创意就大大逊色，变得相当普通而不会让人产生特殊的美感。所以，创意与技术从来是不能分开的，技术就是精神性自由的展开，是广义精神性自由的组成部分。

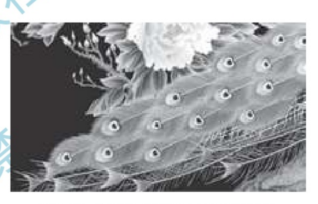


图 6.16　汤金明《春艳图》局部（麦草画）

在崇高中虽然也有技术美，甚至也有形式美，但总体上这两种美在崇高中不占突出地位，崇高让人关注的对象更多是主题内容本身。而在优美这里，主题固然是人们关注的对象，而传达这个主题的形式与技术也会引起人们的足够注意，因而是艺术中的优美的重要组成部分。

第三节　滑　　稽

滑稽是与崇高相对立的艺术美的形态，是陌生化的错置，即本应在审美的前一个环节中出现的陌生化，却在较后的生命化这一环节出现，它以“笑”为标志，以对象的表里冲

突为特征，以确证审美主体的优越性为目的。在很多美学理论或著作中，这个概念被“喜剧”或“喜剧性”代替，而滑稽则被认为是其下属概念，但我们认为，喜剧或喜剧性之所以形成，恰恰是因为其内含了滑稽，相对抽象的滑稽比喜剧或喜剧性更具概括性。在当代艺术美的发展中，滑稽这种特殊的美的形态日益重要，也日益普及，已逐渐与崇高、优美鼎足而立。

一、滑稽的本质

滑稽作为艺术美的类型，其本质在与崇高、优美的对比中有所体现。

首先，从审美的第一个环节开始，滑稽、崇高和优美之间就有了区别。所有美的艺术形象都需要陌生感，需要艺术对象与生活形象之间保持一种距离，而不是与生活形象的简单的同一。相对而言，优美的艺术形象是三种艺术美中最不具陌生感的，与日常生活形象之间最难拉开距离，因此长期以来优美被认为是生活的反映，美的本质甚至被认为是真。崇高是三种美中陌生感最强的，具有让人震撼的、让人产生痛感的知觉特征。滑稽的陌生感介于这二者之间，比崇高弱，但比优美强。因此与优美对象的低调、平和、习以为常不同，滑稽对象以其夸张的形态而引人注意，其陌生化效应在审美的第一环节有较充分的体现，也因为此，滑稽的目的性比优美更明确。优美经常将自己的目的(包括审美目的)掩盖起来，而滑稽则以其夸张的外表告诉欣赏者：你就应该注意我。优美与崇高都有较强烈的第一眼效应。

在审美的第二个环节，都是需要亲切感的，虽然崇高中的亲切感非常隐蔽，它被精神的振奋所掩盖，但仍然有着亲切感。至于在优美中，亲切感占据优势，以至于让人认为优美的核心内涵就是亲切感。相比之下，滑稽的特殊本质在于，它是本来我们期待有亲切感出现的场景，却出现了陌生化的效应。但是这种陌生感并不是滑稽导致的审美效应的全部，在陌生的外表下面，我们很快就发现对象原来是如此熟悉的甚至不如我们自己的日常存在。陌生感让我们对对象有了非常紧张的期待，如同柳宗元笔下的“黔之驴”给老虎造成的印象，但很快我们就会像老虎那样发现作为对象的这头驴虽然表面上是庞然大物，但其实质却是“技止此耳”，由此我们的陌生感将一扫而空，继而产生一种优越感。滑稽的艺术形象所具有的外在显现形态，前人将其理解为生命的机械化，是生命向落后状态的发展，是人的异化状态，因此初始效应让人感到陌生，最终效应却是将其判断为不如欣赏者本人生命的缺陷状态。对象本来应该是一个有机的、和谐的生命存在，却展现出非生命的、机械化的一面，从而让人对它的存在有着足够的陌生感，在本应有熟悉和亲切产生之处却感受到了陌生。这种陌生可能源于艺术形象中人自身的生命的不协调，也可能源于对象本来应该平淡自然却想将自己打扮成与众不同的崇高形象，从而产生陌生感。

滑稽与崇高、优美还有一个不同的地方就是它所产生的终极审美效应——笑，看似不假思索、随意而生，但实则较为复杂。在崇高中，我们知道自己内心深处有着理性与感性的双重存在，且二者并未统一。这种感性本质和理性本质的差距是导致崇高感形成的关键。当人性充分发展，二者结合得更为紧密时，崇高感的形成要困难得多，这也就是为什么我们今天总感觉到真正能让自己产生崇高感的作品并不多见的原因。正因为现代人的理

性和感性能较好地融合，因此一些本来让我们的祖先认为是崇高的艺术形象在当下很可能被当作优美来欣赏。滑稽则是这样一种存在：它在外观形态上与崇高有些类似，如体量可能不同于常人，形象比生活中的常见形象更加鲜明等，但它的审美目的却不是为了让我们感受到压抑或震撼，而是让我们产生轻松与愉悦。怎样让与崇高的形象有些相通之处的艺术形象产生滑稽的效应？它所需要的不是我们理性与感性的分离，也不是理性的光芒克服了感性的缺陷；相反，它所展示的当前这个看似高大的形象或陌生化的形象并没有任何内容，是对象的生命的缺陷状态。没有内容而又以高大鲜明的形象出现，使我们可以轻易判断这个对象的价值和意义的虚无。康德从审美主体的感受出发，认为滑稽是“由于一种从紧张的期待突然转变成虚无而来的激情”。[①] 由此产生了喜剧观念史上著名的“紧张期待突然消失说”。我们的紧张期待来源于对象的虚张声势、怪异的显现形态，但这种紧张期待最终却并没有产生预期的重大主题或深刻内容，相反对象却显现出无内容、无价值的真实存在。因此，崇高是让我们获得压抑、自觉不如对象，优美是让我们获得平等的交流，而滑稽的艺术形象的目的是让我们居高临下地看待其存在，并评价其无价值、无内容，从而凸显出自身的高大。

因此，从崇高到滑稽，审美主体与艺术形象各自形象的高度或心灵的分量完全颠倒过来了。在崇高中，对象是真的高大，真有内容，反衬出人性自身的有限性，只是我们从这个压抑过程中发现这高大的形象其实与自己有千丝万缕的联系，我们才找回一点“面子”，感受到自己仍然是有价值和尊严的。在滑稽中，对象可能是高大的，也可能是怪异的，但都能引起我们对它的注意，但在注意的过程中，作为欣赏者的我们逐渐发现原来对象是没有内容、没有价值的，或者其历史合理性早已不再存在了的，由此我们就感受到前所未有的轻松：庞然大物原来不堪一击，虚张声势原来毫无内容，紧张的期待突然化为虚无，自己的优越感得到了前所未有的体现，因此我们不禁发出开心的笑声。对此，黑格尔对于讽刺的看法可以帮助我们理解滑稽的内涵，他说讽刺是以“音律、意象、比喻、华词丽藻之类外在的雕饰”[②] 等形式来展示“腐化堕落的外在世界”[③]，这个外在世界即对象所代表的世界。如果讽刺可以理解为滑稽的一个类型的话，那么滑稽也包含着虚张声势的外表与空洞的内容之间的奇特统一。

滑稽的产生机制包含着深层的人的本质力量的发展。滑稽本质中的又一个重要的内容是作为更完善的人的本质力量的外在显现。优美的产生机制相对较为简单，是人的身心和谐，以及主、客体之间和谐的体现；而崇高与滑稽都包含着较为复杂的转换活动，它们所体现的身心和谐、主客和谐都是在“斗争”中获得的。崇高感产生的直观基础是对象对主体的压倒性优势，有的是体量上的、有的则是道德上的，甚至还有的可以是智慧上的，是一个我可以从中找到与自己有交集但在境界上与对象有差距的存在。而滑稽的直观基础是对象试图形成对主体的压倒性优势，但最终却被我们识别出来：原来这种高于我们的优势

① ［德］康德．判断力批判［M］．邓晓芒，译．北京：人民出版社，2002：191.

② 朱光潜．朱光潜全集（第 14 卷）［M］．合肥：安徽教育出版社，1990：260.

③ 同上：259.

根本就不存在，有的只是被我们嘲弄的无价值的存在。所以，在滑稽的艺术形象出场的瞬间，它可能会产生如同崇高那样的陌生感，但这种瞬间效应很快就被原来对象是无内容的这一价值判断所取代。因此，即使滑稽的形象始终伴随着陌生感，但与崇高的崇高感更多是让我们感到压抑、感受到对象的价值等沉甸甸的心理效应不同，滑稽的陌生化形象导致的心理效应却是轻松的、愉悦的。然而，滑稽与崇高的某些相似之处是非常表面的。从崇高向滑稽的发展，折射出更深层的人的本质力量的发展。滑稽反映出的是人更高级的、更完善的本质力量，是人对对象的评价的更高级的阶段，我们从如在崇高中那样对对象的顶礼膜拜、对象对人的居高临下，发展为如在优美中那样与对象平等对话，再发展为在滑稽中人对对象的居高临下、能批判性地评价对象，显现的是人的本质力量的进一步发展与完善。滑稽是不出场的主体以一种明显的优越地位对出场的滑稽形象的社会生活内容进行批判。我们之所以能欣赏滑稽，是因为我们比对象的拙劣表现要聪明得多。对对象的“假冒伪劣”的揭露越充分、越深刻，就越能显示出我们对客观对象的优越感，也就越能给我们以强烈的审美享受。

二、滑稽的特点

一般来说，颠倒、错讹、表里不一、前后矛盾等构成了滑稽的显性特点，这与优美所具有的时空的、心理的和谐完全不同。但这些特点仍然不足以完全概括滑稽的全部，如同前面对崇高和优美的分析那样，我们还是从艺术形象、审美过程、作用时段、作用方式、审美效应等方面来理解滑稽的特点。

1. 艺术形象的表里冲突

滑稽具有颠倒、错讹、表里不一、前后矛盾等客观特点，而这个特点往往是通过夸张实现的。正是这些特点让我们看到了生命不应该出现的形态，也让我们产生了陌生感。滑稽艺术形象的突出特点是虚张声势的外在形态与空洞虚无的内容之间的矛盾，是艺术家对人生的深层体验的结果。滑稽的艺术形象在社会内容上的无意义，并不意味着整个艺术作品在艺术价值上的空洞与虚无；相反，艺术家越是能揭示生活中的这类矛盾现象，其艺术价值越高。而为了刻意塑造出这种对立，需要艺术家高超的技巧。如著名哑剧表演艺术家王景愚在表演《吃鸡》（图 6.17）这个滑稽小品时，以极其夸张的身体语言显现出一个本应



图 6.17　王景愚《吃鸡》剧照



图 6.18　佚名错觉摄影

平常的生活细节，从而形成了表里冲突，让观众哄堂大笑。越是生活中的琐事、越是没有意义或价值的对象（图 6.18），而艺术家越是能以夸张的手法去表现，就越能获得滑稽所需要的表里冲突效果。滑稽的形象，几乎完全是建立在夸张基础上的，而这种夸张与在崇高、优美中的夸张不同的是，在崇高、优美中所用的夸张导致的艺术效果是表里如一，而在滑稽中，夸张的目的则是进一步衬托整个形象的无内容。

2. 审美过程的轻度曲折

滑稽的审美过程有一定的曲折性，这种曲折性由滑稽的外在形象的陌生感所引起，欣赏者会因此对这种陌生化的形象充满期待，期待着较高价值、真实内容的出场。形象越是夸张，期待越是迫切。但随着情节或欣赏过程的进一步展开，欣赏者的紧张期待被内容或价值的空洞所"清洗"，这一瞬间转换使得习惯于在优美和崇高中获得一个表里如一形象的我们的紧张期待突然缓解，由此变得极度轻松。如某个演员在一根横竿面前摩拳擦掌、跃跃欲试，我们都期待着他能跳过这根横竿，但就在我们等着看他跃过横竿的瞬间，却看到他从横竿下面钻过去了。这一意想不到的转换，让我们瞬间爆发出笑声。以过横竿为例，我们可以这样理解：一个跳高运动员跳过 2.3 米的高度，让我们肃然起敬，这类似于一种崇高效应；一个普通人轻松地跃过 1.4 米的高度，让我们看到了生命的协调性，这类似于优美的效应；而一个我们以为他能跳过 1.8 米高的人却在横竿下面突然钻过去，则类似于滑稽。

3. 作用时段的后发优势

与崇高是第一种艺术美的形态、优美是第二种艺术美的形态相应，从历史的角度看，滑稽是第三种审美形态，是一种后起的艺术美形态。虽然我们无法准确还原崇高、优美、滑稽这三种艺术美形态的产生与发展史，但大体上，我们可认为这三者形成了一个先后的序列。在理论上对这一问题的探讨主要来自黑格尔，他认为艺术的发展是从象征型艺术经由古典型艺术再向浪漫型艺术发展的。象征型艺术的审美形态是崇高，古典型艺术的审美形态是优美，而在浪漫型艺术的最后阶段，出现了喜剧，即我们理解的滑稽。显然，黑格尔的艺术发展史，同时也是艺术美的形态演变史。当然，我们对艺术美形态发展的理解不如黑格尔那样绝对，我们认为，这三种艺术美的形态将长期并存，但从作用的时间起点与起主导作用的时段来看，三者还是有区别的。前面曾经提到，崇高最早出现，优美随后；同时崇高曾经长期占据过艺术史的主导地位，优美在近代才逐渐取得主导地位。从艺术史的实践来看，讽刺作品与幽默作品都是以滑稽为特点的，在中国，这两类作品的出现是相当晚的事，但是发展很快，在当前的整个艺术领域中已经取得几乎与优美性作品分庭抗礼的地位。而在西方，滑稽这一审美范畴很早就在古希腊和古罗马出现了，但也是出现在崇高、优美之后。因此滑稽出现在优美之后，应该是没有多大问题的。但滑稽是否会取代优美，则尚在未知之数。但有一点应该是可以确定的，在当代甚至不远的将来，作为一种艺术美的类型的滑稽的地位将会超越崇高。

4. 作用方式的复杂程度

在作用方式的复杂性上，滑稽更接近于崇高而不是优美。崇高的复杂性在于它往往与宗教、政治、道德等宏大的社会使命联系在一起，它不是一个纯粹美的形态，而是一种依存美。崇高在体现这些宏大主题时抱着一种无批判的原则，它要求其接受者无原则

地接受与认同，有更多的“信”的因素。到了滑稽这里，它还是会关心宗教、政治、道德等宏大的命题，但它不是“信”，不是对既有社会价值准则或某些价值观的接受或认同，而有更多的批判性，即“疑”的一面。这个特点在讽刺性的滑稽中表现得尤为突出。讽刺是有社会价值的，但被讽刺的对象则往往是被批判的对象，其价值和内容已经空洞虚无，但却被这些形象拿来作为自己的内容，这就在虚张声势的外表与空虚的内容之间形成了矛盾与冲突，滑稽的审美效应由此形成。这类滑稽的主导诉求，是突出审美主体对被批判对象——也是被欣赏的艺术形象的优越性。另一类滑稽是温和的滑稽，没有什么社会内容，它体现出当代艺术的一个重要方向：完全无内容，以内容与形式的对立冲突显现出艺术欣赏主体的优越性，满足了欣赏主体确证自我、娱乐自我的愿望。由此反映出的社会现实是当代城市生活巨大的生存压力，需要通过艺术得到缓解，因此虽然表面上看这些作品并无多少现实内容，但其在深层次上仍然契合了人的需要，因此仍然有积极的社会价值。如周星驰的无厘头喜剧，表面上荒诞不稽，但却能极大地缓解上班一族的焦虑，让人身心轻松，其积极价值应该得到高度肯定。对于滑稽的社会价值，黑格尔曾有一段话说得非常宏观，他说：“喜剧的任务也要显示出绝对理性，但不是用本身乖戾而遭到破灭的事例来显示，而是把绝对理性显示为一种力量，可以防止愚蠢和无理性以及虚假的对立在矛盾的现实世界中得到胜利和保持住地位。”如此宏大的视角当然难以让当代喜剧或滑稽艺术美的欣赏者接受，但对我们理解滑稽并非无意义的艺术现象却是有很大帮助的。

5. 审美效应的轻松愉悦

滑稽引起的心理反应是轻松愉快的笑，它是艺术形象显现出的人格的分裂、表里的冲突以及欣赏者在接受过程中的前后矛盾状态导致的对对象或过去的自我的否定，从而形成的优越感。这种特殊的审美效应之所以会以笑的形式表现出来，恰恰是因为其过程包含着紧张的期待突然消失、自我的优越地位得以确立。而在优美中，它不涉及紧张的期待，也没有紧张的期待突然消失，有的只是主、客体双方迅速的、对等的统一关系，它也轻松愉快，但没有一个突然爆发的过程，因此即使面对优美的艺术形象有可能发出的微笑，也是逐渐发生而不是爆发性的。而在崇高中，主体的心里有一个向下压的状态，这种下压导致主体心情低沉；但在其后续效应中，主体却可能由低沉向上跃升，形成强烈的振奋感和净化感，并往往可能伴随着流泪。滑稽虽然会面对陌生的对象，但其陌生化效应相对比崇高所导致的陌生化效应要温和得多，因此，虽有紧张的期待，却不至于低沉，也不至于流泪，相反对象所表现出的表里冲突、矛盾却让主体自己感到有尊严，因而轻微的心情低沉和突然的优越感释放的结合，导致极为轻松的大笑。

三、滑稽的类型

传统对滑稽的类型主要是从喜剧角度展开研究的，这一做法的好处是容易按主题进行分类，如将喜剧分为旧势力的喜剧、新生事物的喜剧、普通人的喜剧等，但这种分类本身的缺陷也很明显，即喜剧在这里不是一个严格意义上的美学范畴，而是一个戏剧类型范畴，这也是本书试图用滑稽代替喜剧的原因之一。对于滑稽的分类，我们认为，滑

稽有广义和狭义之分，广义的滑稽包含了狭义的滑稽，而广义的滑稽之所以都能称其为滑稽，恰恰是因为其中所有类型都有狭义的滑稽所指向的矛盾冲突与心理效应。因此狭义的滑稽相当于狭义的优美，而广义的滑稽相当于广义的优美，只是到了滑稽这里整个滑稽都下降了一个层次。狭义的滑稽相当于狭义的也是纯粹的滑稽，而滑稽的其他类型则不那么纯粹，不是纯粹的艺术美类型，而带有一定的依存性。我们将滑稽分为以下三种类型。

1. 中性化的滑稽——狭义的滑稽

狭义的滑稽，也是纯粹的滑稽、中性的滑稽，不涉及具体的社会内容，也不对人性本身进行简单的价值评估，仅是以较强的陌生化效应、对象的表里不一或主体接受的前后矛盾显现出主体的优越感，而这几个要素正是滑稽的核心内容。其他滑稽类型包含这几个要素，但不仅限于这些要素。典型的狭义的滑稽表现在我们常说的滑稽戏，或马戏团小丑的表演中。一些以误会为情节主线的喜剧、不至于让人反感的闹剧所导致的审美形态，都属于这一类型，周星驰的一些喜剧作品(图 6.19)也可归入此类。这类作品的典型特点是不涉及立场，只在表里、前后的矛盾冲突中显示出欣赏主体的优越感。



图 6.19　周星驰等《功夫》电影剧照

2. 批判性的滑稽——讽刺

批判性的滑稽是主体站在更高的立场，从政治、道德等宏观的价值立场出发，对作品中的人物进行彻底的揭露，显现出对象的表里不一甚至人格分裂，从而彰显出正义精神以及掌握这种正义精神的主体自身的优越。在艺术史中，大量以揭示反动、腐朽、落后分子的表里、前后、言行等的矛盾性来显示出作为旁观者的高明之处的作品都可归入此类。批判性滑稽在整个人类喜剧史上占据主导地位，滑稽的娱乐效应与教育效应在这类喜剧中得到了充分体现。对于这类喜剧的认识，亚里士多德曾指出，悲剧的主人公是道德比我们高的好人，而喜剧的主人公是道德不如我们但还不至于坏得透顶的坏人，或有明显道德缺陷的人。这奠定了我们理解这类滑稽的基调。讽刺性的滑稽所涉及的主人公在道德上或价值观上都是不如我们的人，在生活世界中让我们鄙夷的人。讽刺则以极端的手法将这种恶或不善充分揭示出来，从而形成强烈的批判效果。对于这类滑稽来说，艺术家自身的批判立场非常重要，本来应该有批判性立场却没有出现批判时，作品的审美效果就会大打折扣。法国 19 世纪著名讽刺画家杜米埃善于对生活中的不合理现象展开批判，并赋予批判对象以滑稽的形态，其作品具有很强的时代气息和社会责任感。他的作品《立法肚子》(图 6.20)，画了一群大腹便便的议员，无所事事，是当时政治现实的一个缩影，人物形象的煞有介事与其实腹中空空形成鲜明对照，其空洞本质在画家笔下暴露无遗，滑稽效应因

此形成。再如英国喜剧《憨豆先生》，剧中主人公经常会做出一些违背道德之事，但却未曾得到充分的批判，突出表现在人物的结局上，他并未因道德上的缺陷受到惩罚，相反结局是因此生活得很好，这就让人怀疑艺术家自身的立场，社会的正义未能得到充分尊重，作品的审美效果受到了损害，毕竟我们所处社会的价值评价中，道德是先于审美的。



图 6.20 ［法］杜米埃《立法肚子》

3. 赞赏性的滑稽——幽默

幽默是一种特殊的滑稽类型，是人的积极本质力量——智慧的显现，也是一种赞赏性的艺术美形态，其核心是在表里、前后、感性与理性等的矛盾中显现出来的人的优越感，幽默与充满智慧的语言的运用有关。而最能显示出语言张力的是双关，表面上有一层意思，暗地里还有另一层意思，由此形成了双关机制。一个人在接受双关性语言时，开始只是接受表层意思，在进一步的理解中发现了深层意思后，他就实现了“新我”对“旧我”的否定，从而产生了一种优越感。幽默所涉及的赞赏，首先是对欣赏主体自我的赞赏，这也正是笑产生的原因，其次还是对创造性运用语言双关机制的创作者智慧的欣赏，因此幽默在社交中具有极大的便利，是一种由双关导致的“双赢”。日常语言运用中的双关机制，或自我解嘲，或拿他人“开涮”，在善意中显现出语言的艺术性。从这个意义上说，一个具有双关意义的语词，构成了最小的艺术品，如“压力山大”等流行网词。而一些“段子”则更像一个相对完整的、有幽默感的艺术品，如“世上难以自拔的，除了牙齿，还有爱情”，既有真切的人生体验，又在“自拔”一词上运用了双关机制，让人忍俊不禁。而在相声、小品等语言类节目中，更是大量运用双关，从而形成一个又一个的“包袱”。而在造型艺术中，幽默机制的产生主要来源于错觉导致的感觉和能发现错觉产生原因的理智之间的对立，由此实现“新我”对“旧我”的否定。荷兰画家埃舍尔是一位极富创造力的画家，他让画面的信息变得特别密集，作为作品局部的每一个图形往往具有双重表意功能，这种双重意义生成机制经常让我们困惑，但在我们发现其中的秘密后不禁会心地微笑，这微笑，既为画家的匠心与智慧，也为自己，发现秘密之后的“新我”否定了刚刚过去的“旧我”（图 6.21）。



图 6.21 ［荷］埃舍尔《视幻图形》

艺术美的形态在实际的审美活动中是非常多样化的，在此仅从一个特殊角度——从对象的客观形态、对象与主体之间的关系、对象导

致的审美效应三者结合对其进行分类。更细致的分类还有待进一步研究。不管是从哪个角度进行分类，美之所以为美的共性总是应该得到强调的，对象形态上的陌生感、主体从陌生感出发进一步形成的确证感，这两种心理效应是评价艺术美是否真切发生的关键。而陌生感的强度与时延、确证感的倾向等方面的差异，则构成了艺术美类型之间的差异。从陌生感角度，崇高有着最强烈的陌生感，滑稽次之，优美又次；崇高的陌生感时延最长，滑稽次之，优美又次，也就是说优美是陌生感最不强烈的一种艺术美形态。而从确证感角度，在崇高中表现为振奋与净化，被确证的更多是宏观的大我，小我仅仅是被关涉到的存在，不占主导地位；在优美中，确证感集中表现为亲切感，泛泛而论，也是一种和谐感；而在滑稽中，确证感则表现为高扬欣赏者的主体性的优越感。从崇高到滑稽，被确证的主体日益个体化，被确证的强度也呈上升趋势。

另外，在实际的艺术美的欣赏中，我们发现一些具有崇高形态的艺术品可能在持续的接触后会变成优美的艺术品，甚至还可能变成滑稽的艺术品，但这个过程基本不可逆，滑稽的艺术品是很难显现出崇高的。这可能是因为作为审美主体的我们，在宏观的历史进程或自我的成长进程中，变得不断强大，我们能够轻易把握不成熟的年龄段所不能轻易把握的对象，从而使崇高发展为优美甚至滑稽，但我们却不可能从成熟的年龄段回到不成熟的年龄段——除非巨大的病变，因此滑稽的艺术品不可能获得崇高的审美内涵。从整个人类的历史进程来看，人类变得越来越强大，心理承受能力越来越强，对自我的优越感的心理暗示越来越明显，这使得在当代艺术美的格局中，滑稽呈现出强劲的发展势头，而对于一些执着于传统审美经验的艺术美的欣赏者来说，他可能会对这一发展感到不满，但这就是历史的趋势。

思　考　题

1. 简述崇高的本质、特点和类型。
2. 简述优美的本质、特点和类型。
3. 简述滑稽的本质、特点和类型。
4. 试比较崇高、优美与滑稽。

第七章　艺术美的中国形态——气韵

王国维在《人间词话》中曾经非常自信地说："言气质，言格律，言神韵，不如言境界。有境界，本也。气质、格律、神韵，末也。有境界而三者随之矣。"[①] 由此导致在当代中国古典美学的研究中，境界与意境成为关注度极高的一对相似概念，一些美学家如叶朗、朱立元、陈望衡、蒋述卓等均对这两个概念进行过深入研究，并试图以此为中心重建整个中国古典美学体系。王先生的这派观点当然有其道理，他看到了文学中境界这个概念的重要性，但从更广阔的中国艺术背景来看，境界或意境这对概念的使用其实还是非常有限，当代美学史家在勾勒中国古代美学的意境或境界概念的发展线索时，不外乎《易传》中的"立象以尽意"、王昌龄的"诗有三境"、刘禹锡的"境生于象外"、司空图的"思与境偕"、皎然的"诗情缘境发"等屈指可数的几条材料。这几条材料断断续续，很难形成一条清晰的发展线索，而且按近代科学研究常见的"关键词"研究模式，这些偶然出现的语词也很难说构成了中国古代美学史中最重要的关键词。事实上中国美学史上有一个更重要，而且形成了清晰的发展线索、多次重复出现足以成为中国古代美学的关键词的概念——气韵。有趣的是，在王国维的辩论对象的思想中，就有气质、神韵这类关键词，而这两者恰恰也与气韵有关。另外，司空图和皎然的思想从总体上看，都是偏向于"韵"的，这可能是引用这些人的观点来论证意境理论在中国古代艺术美学中地位的学者的选择性忽视。与意境仅仅是断断续续地发展不同，气韵的发展一直保持着连续性，这是从时间的角度它胜于意境之处；与意境基本上只是在文学内部有其根基不同，气韵的影响辐射到整个中国艺术系统，这是其在空间上胜于意境之处。因此，在确定到底哪个概念更适合作为中国古代艺术美学的核心时，我们选择了气韵，而放弃了本书第 1 版时曾经用过的意境。

前面我们在对西方艺术美的类型进行分析时，提出过崇高、优美和滑稽这三个概念，这是西方艺术美最常见的三种形态。中国古代艺术美学对于艺术美的类型研究，代不乏人，较早的有书画领域的李嗣真、朱景玄在神品的基础上提出了"逸品"，使得中国整个艺术系统有了两个具有一定对立性的艺术美的形态概念，而且在实际应用中也非常普遍，但这两个概念在审美评价体系中有高低之分，"逸品"明显高于"神品"，与我们现在追求的如崇高和优美这样难分高下的审美类型还有一定的距离。将艺术美的形态进行平等的分类，在古代艺术理论中较多，司空图的《二十四诗品》出现后，类似风格的著作出了不少，如徐上瀛的《琴况》（二十四则），袁枚的《续二十四诗品》，黄钺的《二十四画品》等，虽然各类之间并无明显的高下之分，但主要问题在于分类过于分散，失去了可操作性。明代董其昌提出了绘画的南北宗论，清代以来，包世臣、康有为等提出了书法领域的南帖北碑论，其实如果他们的持论更公允一些，绘画领域中的南宗、北宗，书法领域中的南帖、

① 干春松，孟彦弘．王国维学术经典集(上卷)［M］．南昌：江西人民出版社，1997：328.

北碑，都可以看作艺术美的风格类型。也可以看出，在对中国古代艺术审美风格进行概略性的分类研究时，古人倾向于二分法，这与西方艺术美学长期以来基本上就是崇高与优美这两个概念颇为相似。

中国古代艺术美学在艺术美的形态划分上更为奇妙之处在于，它用同一个语词承载了两个不同的审美风格类型，这符合我国古代思维的诗意原则和语言运用的简化原则。而能承担这一重任的，就是气韵。

“气韵”自从由谢赫提出后，一直是古代艺术评价的最高标准和理想的审美形态。但这个词从一开始就不是一个简单的同义复合词，而是两个意义区别较大的词的组合，这使得它内部的联系缺乏一种稳定性，在历史的变迁中，这两个词虽然没有走向分裂，但在不同的历史时期，却是只有其中的一个词占据主导地位，而另一个则基本隐而不现。我们初步认为，气韵在中国古代艺术美学中是一个动态发展的概念，其发展突出体现在意义的主导方由气为主导走向由韵为主导，但同时，正如崇高虽然后来不占主导地位却仍然与优美共存一样，以气为主导的气韵仍然存在，虽然其准确含义需要在语境中才能得到确定，不过这对于我们的古人来说，似乎从来不是一个问题。这里有两两对应的四个范畴值得我们注意：气——壮美，韵——优美。气韵的重心由气转向韵，也可理解为由壮美发展为优美。

气韵概念是在中国整个艺术系统中都占主导的概念，文学、绘画、音乐等莫不如此。但在绘画中展开得最为充分，这是因为作为一个概念最先提出是在绘画领域内。而它之所以能迅速向其他艺术渗透，成为整个艺术中的最重要的概念，首先在于这个概念中的两个关键词在中国古代思想中有着举足轻重的地位。“气”是一个儒、道两家都能接受的概念，它与道家的道非常接近，虽然还不是道，但在道生万物的过程中它是唯一的中介，因此重道、关注道生万物、关注万物的关系就必然重视“气”。另外，在儒家，虽然它不以道为本体，但却经常在构建世界整体时用到“气”，“气”很多时候就是儒家的本体。“韵”的大放光彩是从魏晋时期开始的，这个本来只用于音乐中的术语却因为音乐的精神性而转移到对人的精神性的评价中，从此对人的评价在神、气之外，又多了一个关键词：“韵”。“韵”的异军突起，使它成为古代知识分子使用频率极高的一个概念，尤其是在对人的精神与风度、艺术的审美品位的评价中，它成为不二之选。其次，这与使用“气韵”这个概念的群体有关。虽然最先提出这个概念的谢赫是一位职业画家而非官僚，但从顾恺之开始，就确立了一个专属于中国绘画的传统：多数在画史中有崇高地位的画家都不是职业画家，而是文人或官僚。他们在当时的社会生活中是掌握了话语权的人，其思想自然就成了所有艺术从业人员的思想。这个概念向文学延伸，不过是话语权的掌握者换一个场所说话，说的还是同一套话语。[①]这个概念向音乐延伸，更是水到渠成。因为“气”“韵”与

① 文学理论中气韵的重要性可从陈竹、曾祖荫的《中国古代艺术范畴体系》获得旁证。该书虽然研究对象名为艺术范畴，但实际研究的却是文学范畴，在写法上可作为本章楷模。更为重要的是，在他们对中国古代两个最重要的文学理论发展阶段——魏晋和宋代的论述中，用了两个大标题：“魏晋的文气论”“宋元的文韵论”，从文学理论的角度印证了气韵在文学理论、文学美学中的重要性。而且“气韵”是所列各范畴中唯一一个既在二级范畴中出现，又在三级范畴中出现的概念。见陈竹、曾祖荫《中国古代艺术范畴体系》，华中师范大学出版社，2003年版。

音乐有着天然的联系，“气”，是产生声音的基本条件，气息的流动就产生了声音，在魏晋南北朝，文人们爱做的一个与音乐有关的事情是长啸。傲啸山林，在当时是一种文人雅趣，因此“气”转到音乐领域顺理成章。“韵”是和谐的声音效果得以产生的条件，朗朗上口的语言之美或和谐的声乐效果都离不开“韵”的选用。但在中国传统音乐理论中，“气”“韵”不仅是基本的技术层面上的概念，更重要的是它们是音乐的审美评价上的概念。“气”“韵”的两重内涵，使得由它们组成的“气韵”这一概念在音乐领域的运用比意境或境界要自然得多。另外，古代中国从事音乐创作的多为下层人士，他们只能接受中、上层文人们的话语，并以运用这些话语为荣。在整个中国古代音乐美学的框架内，经常会使用“和”这个概念，如太和、中和、淡和等，这些概念与气韵有内在的相通性，侧重于“气”的气韵接近宏大的太和，而侧重于“韵”的气韵接近淡和，而这是意境或境界这类概念无法代替的。因此本章对于“气韵”及“气”“韵”的研究，与前面各章在写法上略有不同，它将重点从中国传统绘画和绘画美学入手，偶尔会涉及绘画以外的领域，这样更有助于理解“气韵”这一中国特色的美学概念。

第一节 “气韵”的提出与应用领域的发展

“气韵”与“气”“韵”有着密切关系，后者的积累为前者的出现创造了条件，而“气韵”在形成统一的概念后，其应用领域迅速向其他领域发展。

一、“气”“韵”的历史积累

谢赫提出“气韵生动”不是一个偶然事件，而是中国古典美学和中国古典绘画艺术发展的一个必然结果，在谢赫之前，有很多命题和范畴在为“气韵生动”的出现而准备条件。

1. “气”

“气”在中国整个哲学体系中都可谓是一个具有本体意味的核心概念，虽然今人习惯于从唯心主义与唯物主义之分来把握古代中国哲学史的基本结构，但无论是唯心主义倾向还是唯物主义倾向的中国哲学家都将“气”作为世界的本体或接近本体的概念，而且他们并不认为对方所说的“气”和自己所理解的“气”是一个不同的概念，中国哲学之所以能这么做的一个很重要原因就是因为它有“天人合一”的共识，中国哲学从来都是在一个动态的关系框架中来理解这个世界的本体——“气”的。“气”从来就不是静止的，也从来不是某种相对凝固不动的物质属性。在中国哲学中，“气”既是这个世界构成的原因，它在时间上具有先行性；又是将这个世界的万物联系起来的现实的中介；它还是这个世界中的事物转化的原因。正因为此，“气”这个概念可能出现得并不早，但却具有极大的包容性，“阴阳”“五行”这些先于“气”出现的概念都可以看作是“气”的表现形态。根据中国哲学的“天人合一”理论，“气”既可以体现在“天”——人之外的天、作为世界的根源的天身上，也可以体现在具体的“人”身上。所以有元气、天气、地气、云气、雾气、

阴气、阳气、光气、山气、水气、风气、寒气、暑气，也有精气、灵气、福气、晦气、怒气、喜气、脾气、运气、正气、邪气、丧气、豪气、小气、逸气、俗气、人气、霸气、和气、盛气、下气等等说法。“气”在中国文化中的最先出现时主要还是以具体的个别事物出现的，在春秋时还是如此，如《论语·乡党》中的“屏气似不息者”[①]，主要指呼吸之气；又如《左传·昭公元年》中的“天有六气”[②]，指天气的变化形态。到了战国时期，“气”就被抽象了，如《周易·系辞上传》中的“精气为物”[③]，就不再指具体之气，而是具体本体意味的“气”了。从此以后，“气”虽然在生活世界中还在大量使用，但在理论领域，则基本上是以本体之“气”的面貌出现，即作为这个世界的根源而出现。

到了魏晋南北朝时期，“气”与文艺创作、审美活动直接联系起来了，曹丕的“文气”说可以看作是“气”的美学化的开始，他在《典论·论文》中：“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。”[④]这里的“气”既是作家主观之气质以及这种气质受外物激发所引起的创作冲动，也是艺术作品体现出来的独特的感动人的力量。在面对具有“气”的特点的作品时，读者会感受到一种迎面而来的力量，甚至于是在一种被动的状态中获得这种力量感的。

这个时期，“气”的使用主要在哲学和文学艺术理论领域，这两个领域的相通之处是高度的抽象性和哲学性。但在日常语言的运用中，“气”不是一个很常见的词，毕竟它是个“大词”，与本体相关。在魏晋时期兴起的人物品藻中，“气”的出现频率并不高，在《世说新语》仅此三例。

> 王平子与人书，称其儿：“风气日上，足散人怀。”[⑤]
> 时人道阮思旷，骨气不及王右军。[⑥]
> 阮浑长成，风气韵度似父。[⑦]

这并不是说“气”在当时已不重要，而是因为它过于宏大，缺乏更具体的意义指向。因此当时的人们更喜用“韵”来评价人物，之所以如此，可能和当时的人们更喜欢从纯粹精神的角度而不是大而化之的自然或世界角度来理解人的本质有关。

2.“韵”

与“气”的悠久历史和显赫地位相比，“韵”的历史要短得多，“韵”字是个后起字，先秦典籍中无“韵”字，汉代文献及碑刻中亦无“韵”字，其在整个中国文化中的地位也远不如“气”。但自从魏晋时期“韵”出现后，迅速成为一个出现频率非常高的语词，并

① 杨伯峻．论语译注［M］．北京：中华书局，1958：105.
② 十三经注疏整理委员会．春秋左传正义［M］．北京：北京大学出版社，2000：1341.
③ 周振甫．周易正义［M］．北京：中华书局，1980：233.
④ 郭绍虞．中国历代文论选（第1册）［M］．上海：上海古籍出版社，1979：158.
⑤ 刘义庆．世说新语［M］．长沙：岳麓书社，1989：102.
⑥ 同上：124.
⑦ 同上：181.

从此深深地影响着后来的文人的审美情趣。曹植《白鹤赋》"聆雅琴之清韵"可能是目前见到的最早的"韵"字。"韵"的精神性源于它的人为性，自然界的声响很难说有"韵"，即使是乐器发出的声音也谈不上有"韵"，它可能有节奏、有旋律，但是无"韵"。而人声却是可能有韵的，相同韵母的词连续放在每句话的句尾，就有了"韵"。由于押韵不是一个自然的过程，而是需要人的精神活动做出选择，因此它与其他自然声响的区别就在于其精神性，这也是为什么"韵"被当作一种纯精神性的东西。在现实生活中，能在语言运用中将"韵"用好，并不是件容易的事，在全民文化水平不高的古代，更不是一件人人皆能的事，所以"韵"背后隐藏的精神性就不只是中性的状态，而是一种被褒奖的状态了。"韵"指人的主观精神，特别是那种自由的、充满个性的主观精神，其内涵非常丰富。在魏晋时期，"韵"被看作人之为人的本质，是能集中体现出人的价值和尊严的人区别于常人的标志，因而，"韵"如果和一种外在形态结合起来，就可以理解为人之美的原因。后来所谓的"魏晋风度"其实就是指魏晋时期的人所特有的"韵"，这是和作为人基础层面的自然性的、生理性的"气"这一层面根本不同的内容，但此时人们还能意识到"韵"这一超越性层面不能离开"气"这一基础性层面，所以才有"气""韵"的连用。

在《世说新语》中，有"拔俗之韵""天韵"(《言语》)、"风韵"(《言语》《赏誉》《雅量》)、"雅正之韵"(《识鉴》)、"思韵"(《雅量》)、"高韵"(《品藻》)、"性韵"(《贤媛》)、"风气韵度""大韵"(《任诞》)之类的提法；而在六朝的史书中，还有"神韵"(《宋书·王敬传》)、"体韵"(《晋书·王坦之传》)、"雅韵"(《宋书·谢玄明传》)、"清韵"(《齐书·周顒传赞》)、"情韵"(《南史·刘祥传》)、"远韵"(《晋书·庾鼓传》)、"高韵"(《宋书·谢灵运传论》)、"道韵"(《晋书·郗鉴传》)、"玄韵"(《晋书·曹毗传》)、"素韵"(《南史·嗣衡阳王钧传》)。[①]"韵"的使用频率非常高。

由于在魏晋时期"气"和"韵"的使用频率并不一致，这就使得这二者结合的可能性大打折扣。从现有的资料来看，这一时期的"气""韵"连用并不多，除了谢赫的《古画品录》之外，包括晚于谢赫的萧子显、姚最的文章在内，仅有三处提到了"气韵"。

> 君气韵恬和，姿望温雅，不以臧否滑心、荣辱考虑。[②]
>
> 文章者，盖情性之风标，神明之律吕也。蕴思含毫，游心内运，放言落纸，气韵天成。(河南荥阳出土的刻于北魏正光三年的《郑道忠墓志铭》)[③]
>
> 气韵精灵，未穷生动之致。(姚最《续画品录》)[④]

二、"气韵"的提出及"气韵"与"生动"的关系

魏晋时期，一方面有较为发达的人物画，而且人物画不只面对神佛，而且已经大量地

① 李泽厚，刘纲纪．中国美学史(第2卷)[M]．北京：中国社会科学出版社，1987：823-824.

② 同上：824.

③ 萧子显．南齐书［M］. 北京：中华书局，1972：907.

④ 俞建华．中国古代画论类编［M］. 北京：人民美术出版社，1998：370.

面对文人雅士，而这些人也乐于被画家画像，就像今天人们热衷于自拍一样。世俗人物肖像画的空前发达，是“气韵”说得以产生的坚实基础。除了这一实践基础外，理论上“气”在日常用法中的无所不在与“韵”的异军突起，使得这两个与人有关的、从正面评价有的概念有可能结合起来并成为人物画的评价术语。

为什么是职业画家谢赫提出“绘画六法”及“气韵生动”呢？比他稍晚的姚最是这样评价谢赫的：“貌写人物，不俟对看。所须一览，便工操笔。点刷研精，意在切似。目想毫发，皆无遗失。丽服靓妆，随时变改。直眉曲鬓，与世事新。别体细微，多自赫始。遂使委巷逐末，皆类效颦。至于气韵精灵，未穷生动之致；笔路纤弱，不副壮雅之怀。然中兴以后，象人莫及。”[①] 虽然姚最说谢赫“至于气韵精灵，未穷生动之致；笔路纤弱，不副壮雅之怀”这句对谢赫的评价不高，但仍然可以看出谢赫当时的地位：他是一个技艺高超、引领当时潮流、有众多追随者的画家。正因为他在当时的空前成功，他才可能要思考总结自己的创作成功经验。这也是他与画家顾恺之的最大区别：作为文人画家的顾恺之在谢赫眼中只有中等偏下的水平，所以总结成功的创作经验轮不到顾恺之，而只能由谢赫完成。

谢赫在其《古画品录》中提出“六法”的概念，其中第一条是“气韵生动”[②]，谢赫对“气韵”有着首倡之功，后人基本是从谢赫的观点出发去理解和运用这一概念的。

“气韵生动”作为一个命题被提出来后，后世的学者对其理解遇到的一个基础性的障碍是气韵与生动到底是什么关系，而对这一问题的解答首先要解决对“气韵生动”所依托的“六法”的断句问题。

这里有两派基本对立的观点，一派以钱钟书为代表，钱钟书接受了近人严可均对谢赫“六法”的断句法：“六法者何？一、气韵，生动是也；二、骨法，运笔是也；三、应物，象形是也；四、随类，赋彩是也；五、经营，位置是也；六、传移，模写是也。”[③] 在他看来，历代对“六法”都读了破句，未得“六法”真义。支持钱这一断句法的有伍蠡甫及陈传席[④] 等。

但是更多的研究者还是支持“气韵”与“生动”连读这一读法，如邓午昌、邓以蛰、宗白华、马采、徐复观、俞剑华、刘纲纪、郭因、葛路等，刘纲纪在与李泽厚合著的《中国美学史》中更是专门著文阐明其立场驳斥钱钟书这一派的观点，认为在“一”或其他数字之后是否直接接上“者”或“曰”一类词是判断数字后面的六字是二四分开，还是六字连读的重要根据，在“一”至“六”这些数字之后没有“曰”或“者”正好说明谢赫之愿意就是“一、气韵生动是也……”，而非“一、气韵，生动是也……”。而陈传席为了说明自己这一派观点的合理性，恰恰认为“谢赫‘六法’本有一曰、二曰”来支持钱钟书一

---

① 俞建华．中国古代画论类编［M］．北京：人民美术出版社，1998：370.

② 同上：355.

③ 钱钟书．管锥篇（第4册）［M］．北京：中华书局，1979：1353.

④ 陈传席在《谢赫与〈古画品录〉的几个问题》中专就“‘六法’句读标点问题”发表看法，表示完全赞同钱钟书看法，但在其《〈古画品录〉点校注释》中又采取了另一种句读方式：“一、气韵生动是也；……”前者见于《陈传席文集》第1卷，河南美术出版社，2001年版，第240页；后者见于同书第244页。

系的观点，但却缺乏文献上的依据。

本书支持第二种观点。

伴随对“气韵生动”的断句而来的是对“气韵”与“生动”之间关系的理解。国内学者有两种倾向，一种认为生动和气韵是等同的，另一种则认为气韵与生动之间有相互兼容性，但又不能完全等同。

将“气韵”与“生动”等同起来的有马采、伍蠡甫等。

马采认为气韵就是生命，是“对象基底脉动着的生命的‘本体’”[①]而生命在画中的表现就是“生动”，因此可以认为，马采是赞同气韵即生动的。

伍蠡甫是赞同将“气韵”“生动”断读的美学家，相应地，他也就认为“气韵”即“生动”，他认为张彦远“首次分别提到‘气韵’和‘生动’，将二者作为同义语或对应语，这一点可作钱(锺书)标点第一法的佐证”。从人物画到山水画，“气韵=生动”的含义有所发展，在人物画中，生动是以对象为主导的，是以写物为目的的，要求在对对象形似的基础上达到神似，而在山水画中，生动被理解为“山水画中的生命之源和动人韵致”[②]。在伍蠡甫的论述中，实际上将“气韵”与“生动”是有区别地使用的，他在论述人物画中的“气韵生动”时，其重点放在“生动”，而在论述山水画时其重点则是放在“气韵”，而加上他已经提到的人物画是以对象为主导而山水画是以画家主体为主导的说法，他所说的“气韵”其实不等于“生动”，用“生动”来解释“气韵”如果是在人物画中还是可说的，但在山水画中这种说法显得比较牵强。

将“气韵”与“生动”看作两个部分相容的概念的有邓以蛰、徐复观、李泽厚和刘纲纪、叶朗等。

邓以蛰认为“气韵生动”虽应连读，但“气韵”与“生动”实为二事：“生动可以有气韵，而气韵不能涵盖生动，盖不能一切生动皆有气韵也。”“气韵”与“生动”相比，内涵更丰富而外延更狭小，所以它不能涵盖“生动”，“生动”比“气韵”要容易实现，但“生动”“乃缘生类之有动作也”，不涉及“神”的层面。因此，“若合神与生动并言则曰神韵”[③]，“神韵”就是“气韵”，这意味着：气韵=生动+神。“生动”构成了“气韵”的必要条件，有“气韵”必有“生动”，无“生动”则无“气韵”，而有“生动”却未必有“气韵”。

徐复观认为，谢赫所说的“气韵生动”中的“气韵”与“生动”是主从关系，“气韵是生命力的升华”，而不是生命力或生动本身，“有气韵就一定会生动；但仅有生动，不一定便有气韵”。[④]生动是气韵的基础，气韵是生动的最终发展方向，在深度——时间序列中，气韵是涵盖了生动的，必须先有生动才有气韵，故他认为明代顾凝远《画引》中所说的“有气韵，则有生动矣”是切合谢赫的本意的。徐复观与邓以蛰的观点基本上是一致的，

---

① 马采．艺术学与艺术史文集［M］. 广州：中山大学出版社，1997：190.

② 伍蠡甫．中国画论研究［M］. 北京：北京大学出版社，1983：24-26.

③ 邓以蛰．邓以蛰全集［M］. 合肥：安徽教育出版社，1998：245-246.

④ 徐复观．中国艺术精神［M］. 沈阳：春风文艺出版社，1987：163.

不过邓以蛰在广度——空间的序列中认为“气韵”是不能涵盖“生动”的，而徐复观则在深度——时间序列中肯定了“气韵”是涵盖“生动”的。在邓以蛰，强调的是“生动”可以发展到“气韵”，而在徐复观，强调的是“气韵”必由“生动”发展而来，其实意思基本相同。

李泽厚、刘纲纪认为，生动就是生命的运动，而在中国哲学中，生动是由气的运动变化所引起的，这意味着气是生动的必要条件，包容了“气”在内的“气韵”因此也就是“生动”的必要条件。“在谢赫看来，那构成为艺术美的‘气韵’，其表现的形式必须是‘生动’的。”[①]“气韵”与“生动”显然具有内容与形式的关系，“气韵”是深层的内容，难以言说，不可直接把握；而“生动”则是表层形式，很具体，可以凭感官来把握。

叶朗并没有论述“气韵”与“生动”之间的关系，但他在论述中涉及了气韵与形似、传神的关系，形似是气韵的基础和条件，“有‘气韵’就必有‘形似’”，“有‘形似’则未必有‘气韵’”[②]。他又认为，“气韵”与“传神”有联系，但比“传神”含义要丰富，气韵之“气”带有一种形而上的追求，“气韵”要求对象之生动要能体现“道”。如果叶朗说的形似＋传神＝生动的话，那么，他是认为气韵的内涵比生动要丰富，气韵以生动（传神、形似）为条件，但光有这些条件还不够，但气韵还要在生动的基础上加上艺术家与宇宙之间的元气化一才能成立。

本书对“气韵”与“生动”的关系理解基本上持后一种看法，“气韵”与“生动”之间有交叉重叠之处，但“生动”不是“气韵”的全部，而是对“气韵”的补充说明，由“气韵”可以推导出“生动”的存在，而由“生动”却不能反推出“气韵”。

回到谢赫的“六法”，他提出“气韵生动”的艺术背景到底是什么，这是我们对这一概念做还原理解的坚实基础。

谢赫“气韵”说的提出，和当时迅速发展的人物画密切相关，因为谢赫的“六法”首先就是对人物画创作而言的。而在人物画的发展中，最值得注意的是顾恺之，他无论是在理论上还是在实践上都为谢赫“六法”的出现做了准备。顾恺之的绘画理论是围绕“神”而展开的，这与以形为中心的理论相比是大大前进了一步。“神”主要指对象的精神，这既是人区别于自然的标志，也是一个人区别于其他人的标志，所以他才会说：“四体妍蚩，本无关于妙处。传神写照，正在阿堵中。”[③]也才会在画裴楷时在其面颊上加上三根毛须。由于“神”与“韵”都是对人区别于常人状态的价值特点，加之神与气在天人合一的基础上完全可以统一起来，因此从顾恺之的“传神”论发展为谢赫的“气韵”论可以说只有一步之遥，甚至于有的学者认为，“气韵”就是“神”。而“神”主要指被描绘的人物的精神气质。这显然是以对象为中心的绘画理念的产物。而在早期山水画中，虽然自然山水从认识的角度来讲并不具有“精神气质”，但实质上却由欣赏主体及画家赋予其生命，并具有了与主体同构的精神性，而这种精神性在早期的山水画中也并没有被认为是“人化”的结

① 李泽厚，刘纲纪．中国美学史（第2卷）［M］．北京：中国社会科学出版社，1987：834.
② 叶朗．中国美学史大纲［M］．上海：上海人民出版社，1985：221.
③ 刘义庆．世说新语［M］．长沙：岳麓书社，1989：177.

果，而更多地被认为是一种自然山水本身就有的属性，因而与张彦远所谓的山水画无气韵可言相比就大大前进了一步，但与后来的山水画的精神气质完全被看作是主观精神的产物相比，则具有明显的过渡性。

三、“气韵”应用领域的发展

从气韵所涉及的绘画题材来看，它经历了从人物画向山水画的发展，在理论领域，实现这种转化的一个非常重要的代表人物是荆浩，他不仅是优秀的画家，也是非常优秀的理论家。荆浩在《笔法记》中提出了山水画有“六要”，即气、韵、思、景、笔、墨，虽然从概念的使用上看，比谢赫的“六法”要简单，而且也远比谢赫所论玄虚，但在一定程度上却可以说，荆浩的理论主宰了以后山水画的发展方向，而谢赫所论，更多是对以前人物画实践和理论的总结形态，如果局限于谢赫所论，则“气韵”就不可能成为一个山水画中的重要概念，其影响就相当有限。如果仅仅认为“气韵”这一概念只限于人物画的领域，那么可以说就是一种理论上的偏见，甚至可以说是一种严重的理论错误。而在人物画占主导的时代，这个错误却在不断延续着，即使是像张彦远这样伟大的理论家也不能免俗。张彦远在《历代名画记·论画六法》中提到：“至于台阁树石，车舆器物，无生动之可拟，无气韵之可侔，直要位置向背而已。”[①] 这里说的台阁树石，基本上就是后世的山水画的内容，在张彦远心中，自然山水因无神可传，故也无生动可拟，更无气韵可言，这和理论家只看到人物画这一占主导的绘画形式有关，随着山水画的崛起，曾经只适用于人物画的“气韵”逐渐转移到山水画领域中，而这一转化的标志就是荆浩，虽然荆浩是将“气韵”分开论述的，但从谢赫所论来看，他实际上也是从“气”和“韵”两个不同的方面来理解气韵的，只不过他从这两个不同的方面来理解“生动”而已，而到了荆浩，公开将“气韵”分开来论述，正透露出“气韵”是一个不同内涵的两个概念组合在一起的新概念这一秘密。

荆浩在其《笔法记》中说：

> 气者，心随笔运，取象不惑。韵者，隐迹立形，备仪不俗。思者，删拔大要，凝想形物。景者，制度时因，搜妙创真。笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动。墨者，高低晕淡，品物浅深，文彩自然，似非用笔。[②]

虽然历来关于“气”的解释有各种不同，但就荆浩此处所论而言，他所谓的“气”强调的是一种突如其来的创作冲动与娴熟完美的技巧的结合，这种“气”如同伟大的自然化生万物一样，也是顺势流出，毫无滞碍。它既是创作的原因，也是创作过程本身，更是创作的结果，它贯穿于画家与作品之间，体现出一种动的力量。荆浩此处所论的“韵”强调的是技巧和画面背后隐藏着的一种深深的意蕴，这种意蕴既缺乏一种约定俗成的迹象，但

① 张彦远．历代名画记［M］．南京：江苏美术出版社，2007：29.

② 俞建华．中国古代画论类编［M］．北京：人民美术出版社，1998：606.

又要通过一种形象表现出来；能完备地将对象的仪态表现出来，但又不能如世俗画工那样谨毛失貌地描绘对象。联系荆浩所说的“思”可以看出，“韵”其实是“思”的结果，而“思”显然不同于简单的准确造型，而是面对对象展开丰富的想象，在想象展开的过程中将一些无助于主题表达的细节舍弃，从而在形象和意义之间建立起联系，有助于欣赏主体从有形的画面形象进入无形的深层意蕴中。

在荆浩的气韵论中，气韵不再被看作是被描绘对象（如画中人物）本身的神采风度，而是整个画面所包孕着的一种难以言传的深层精神内涵，如果说在谢赫的气韵论中，其重点是如何去发现对象本身的神采风韵的话，那么到了荆浩的气韵论这里，其重点则是要求画家去赋予整个形象体系以生命和精神内涵，这是一个伟大的转化，在这一转化中，画家的主观能动性得到进一步体现。在人物画中，画家的能动性仅仅体现在揭示对象的精神实质；而在山水画中，画家却是对象精神的创造者。这个伟大的创造过程使得画家从此真正可以像“神”或“道”那样创造一个新的“自然”——“第二自然”，而历来山水画家所强调的“师造化”，并不是要求画家去模仿自然，而是要求画家师法大自然自身运化的过程性和规律性，使创造“第二自然”的过程更接近自然本身的创造过程。

“气韵”这个概念提出后，由人物画领域迅速向山水画、花鸟画领域渗透，同时也在向文学、音乐领域渗透。但值得注意的是，在绘画之外的领域，人们很少将“气”和“韵”连起来，而仅仅是独立地谈“气”、谈“韵”。根据我们对中国古代艺术理论的粗略印象，唐代至宋代是一个重要分界线，唐代以前，在各类艺术品评中，古人大量使用的是“气”这个概念，唐代已经有较多的场合使用“韵”，如上面提到的皎然、司空图等。从宋代开始，“韵”已经成为占压倒优势的概念。这一变化，如果放在“气韵”这个概念内部，则是其重心由“气”向“韵”的转化。也就是说，在气韵向其他门类艺术的应用扩展中，整个中国艺术的审美形态也在逐渐变化，由以“气”为主导逐渐转向了以“韵”为主导。

在音乐内部，儒家奠定的一个强大的传统——对“和”的推崇，使得在语词的运用上，“气韵”的扩张受到了限制，但这种限制更多是语词形式上的，而非意义内容上的。“和”与“气韵”一样，并不是一个静止的、内涵封闭的概念；相反，它随着整个中国艺术史和风格演变史的发展而发展。在音乐美学中，有一个概念与“和”密切相关，但内容相对具体，这个概念是“中和”。这是一个音乐美学中与“气韵”内涵几乎完全一致的概念。“中和”是儒家审美理想在音乐中的集中显现，但由于音乐的发展遵循的是一条日益独立之路，神性的、政治的、伦理的内容逐渐被淡化，因而“中和”一直以来都在发展变化。早期的中和，偏向于太和，强调“气”的充盈，强调神性的、道德的、政治的感化力量，其审美形态接近崇高，也就是孔子所说的“大”。而晚期的中和，更强调淡和，有更多道家思想渗透于其中，“韵”的成分明显占据主导，由此派生出一个意义相似的概念群，如淡、清、澹、逸、静、远、恬等。也就是说，“气韵”换了一个面孔在音乐领域发生着作用，气韵一个概念相当于音乐美学中的三个概念。因此，如果光从语词上看，我们可能会失望，毕竟“和”这个概念在整个中国音乐美学中太强势了，但当我们将整个古代艺术及艺术理论看作一个整体，我们就不难发现，“和”的内涵与“气韵”是兼容的，气韵完全可以作为整个中国艺术美学的基本审美范畴使用。

第二节 “气韵”内涵的复杂性

由于古代汉语的高度浓缩性以及传统汉语思维的笼统性，中国古代很多哲学概念在内涵上并不是始终处于一种高度一致的历史发展之中，但另外，一些哲学概念又在代代相传中不断被使用。这使得我们在运用古代某个哲学概念时，很难将其固定在某个历史的点上，将这个时间点上的概念内涵当作历史上某个哲学概念内涵的全部。作为中国古代艺术美学最重要的概念，“气韵”就是这样的典型。它在历史长河中不断被使用，但其语境在不断变化，与这些语境联系在一起的气韵内涵也在不断变化，其内涵因此变得非常丰富，也因此具有了广泛的包容性。各种美学观几乎都可以从“气韵”这个概念中找到自己想要的资源。因此在当代艺术美学试图借用、复活这一传统美学概念时，遇到的首要困难是其内涵过于复杂，很难形成统一的认识。“气韵”在现当代美学研究中成为一个极富挑战性的概念，大量的美学家对其意义展开了深度探索，也充分显现出“气韵”内涵的复杂性。

一、对“气韵”的总的认识

邓以蛰认为：“晋唐以来，气韵生动见于文字者，则多为无形超妙，难于直接名状者矣。”① 接着他将历来的对“气韵”的理解作了以下分类。

（1）以气韵与形似相对，“是神仪、生气或神气、气韵为无形迹可见之物而属于冥茫者也”，以张彦远为代表。

（2）将气韵等同于真或自然，以荆浩、董逌为代表。

（3）将气韵等同于理，如苏轼、沈括、黄公望、张庚等的观点。

（4）将气韵视为意境，如欧阳修所论。

（5）将气韵理解为“古意”，如赵孟頫所论。

（6）将气韵笼统为气，如倪瓒所谓“逸气”。

（7）将气韵理解为士气，其核心内容是天趣，如屠隆所论。

（8）将气韵理解为书卷气，如董其昌、周亮工所论。

（9）归气韵于笔、墨，如张庚、唐岱等所论。

邓以蛰对“气韵”的发展也做了简单的总结：“元以前，气韵虽属冥茫，其为物尤若客观自在。自倪瓒之逸气而后，则不能离乎画者之胸中，而纯为主观者矣。”② 这是非常敏锐的一个见解。邓以蛰还在“气韵”与“生动”之间做出了区别：“中国画以宋元人为极则。宋人以丘壑为胜，偏于生动者也，故逼近自然；元人以笔墨为胜，优于气韵者也，故不落畦径。”③ “生动”还是强调有形之实物，以对象为中心；“气韵”却是强调无形之精神，以主体为中心。就绘画美学领域中对气韵所做的理解而言，邓以蛰的分析无疑是完备而准确的。

---

① 邓以蛰．邓以蛰全集［M］．合肥：安徽教育出版社，1998：240.

② 同上：240-244.

③ 同上：249.

宗白华由于受一种泛神论的影响，更侧重于从“气”与生命的普遍存在这一宏观视角来理解“气韵”，“阴阳二气化生万物，万物皆库禀天地之气以生，一切物体可以说是一种‘气积’（庄子：天，积气也）。这生生不已的阴阳二气织成一种有节奏的生命。中国画的主题‘气韵生动’，就是‘生命的节奏’或‘有节奏的生命’”。[①]“气韵，就是宇宙中鼓动万物的‘气’的节奏与和谐。绘画有气韵，就能给欣赏者一种音乐感。”[②]将“气韵”的内涵理解为“气”的流动中体现出来的音乐感，这倒是契合了中国古代美学中“诗中有画、画中有诗”的理想，这也体现出宗白华对中国古典美学这一核心范畴灵动的把握。

马采从三方面来理解“气韵”：“气韵就是‘生’的跃动，‘力’的象征，‘情’的表现。……‘气’既是‘形’的根源，‘形’的支持者，故可应用于美术上的‘形态’。……气……故具骨气的性质。这骨气的性质所表现的——‘气’的表现——便是‘韵’。故气韵可说是骨气与对象浑融为一——生命最完全的状态。”在马采看来，“正确地把握到谢赫之真意的，可说是方薰”。因为方薰“把气韵看作‘生命’，看作对象基底脉动着的生命的‘本体’，彻底地阐明美的价值”。方薰的“气韵论”有两个要点：一是将“生动”看作“气韵”的标志和条件，“能会生动，则气韵自在”；二是强调“气韵”以“气”为主导，“气盛则纵横挥洒，机无滞碍，其间韵自生动矣”。[③]虽然方薰的观点被马采所赞赏，但马采实际上认为方薰对“气韵”之“韵”强调不够，这与文人画的发展实践不相吻合，因而他补充说：“对象之美的价值，并不只是作为感觉所与的对象，而是作为理想我的自己表现——其中所表现出来的生命价值。”[④]这就在一定程度上纠正了局限于从“气”和生命的单一角度来理解“气韵”的偏差。

伍蠡甫认为，“气”和“韵”是两个不同的概念，“画家如有度物取真的认识力或审美水平，它便随着笔墨的运使而指导着创作全程——这个贯彻始终的‘心’力或精神力量，称之为‘气’。画家有此力量，也就知道如何提取本质，而不为现象所惑了。通过如此途径而取得的艺术效果，就叫作‘韵’，即有‘风韵’，有‘韵致’的意思，而韵致的表现，时常是隐约的，暗示的，并非和盘托出，故曰‘隐迹立形’。但‘韵’并不脱离本质的‘气’，倘若单单为了形而遗(失)气，那也就无韵可言；‘气’是不可缺少的，故曰‘备遗’。然而习俗大都舍气而片面地求韵，故曰‘备遗不俗’了。荆浩所谓‘气’，侧重山水画艺术的动力的获取，所谓‘韵’，侧重山水画艺术效果的传达。”[⑤]他还认为“韵”在历史的发展中日渐突出，在画论中“象外”“余音”“韵味”日益占据主导地位，但他的这种分析对他想要论述的“气韵”与“生动”的统一则显得比较牵强，虽然他认为后期的“气韵”讲的是“神似”和“韵致”的统一，则又有将“韵”简单化的嫌疑。

刘海粟认为“气韵生动”是“六法”其他各要素的复合，在创作上是极致与止境，同时也是批评的最高准则。“没有气韵，就没有艺术生命”。他认为气韵是可学的，“是从生

① 宗白华．宗白华全集(第 2 卷)［M］．合肥：安徽教育出版社，1994：109.
② 宗白华．宗白华全集(第 3 卷)［M］．合肥：安徽教育出版社，1994：465.
③ 俞建华．中国古代画论类编［M］．北京：人民美术出版社，1998：229.
④ 马采．艺术学与艺术史文集［M］．广州：中山大学出版社，1997：190-191.
⑤ 伍蠡甫．中国画论研究［M］．北京：北京大学出版社，1983：25-26.

活感受和一些学问当中得来的，不单纯是技巧的事”，艺术要“讲究韵味，不能一览无余”，气是“神气、浩气、骨气、气魄”，韵是“生命的节奏及其精神的凝蓄”，“实际上，宇宙间的所有的活动，无处不蕴藏着气韵”。[①]

林风眠对“气韵”的理解的理论来源于日本艺术批评家 Kakasu Okakura，“画所以写貌情状，其往来动作之状，其关照衬映之处，皆须和谐合法，即所谓气韵也”。他认为 Kakasu Okakura 的合理之处在于他看到了动作与和谐在气韵中的重要意义。林风眠自己的观点与 Kakasu Okakura 略有不同，他更强调“动作”的结果——线条形状，他认为“所谓气韵者，系指画幅线条形状谐和之意”。[②] 林此论，虽有可操作性，但显得质实了些。

李泽厚和刘纲纪在《中国美学史》中认为，“气韵”是对人物画中的人物的要求，“‘气韵’一词和上引各种带‘韵’字的用语一样，是用以评论人物的精神面貌的。就绘画中的人物画来说，要求‘气韵生动’，也就是要求画家要把人物的精神面貌‘生动’地呈现出来”。“气韵”是主观的艺术处理和客观的被描绘对象的精神风貌二者的统一，“谢赫所说的‘气韵’，既从客观方面指作品对对象的‘气韵’亦即人物的精神风貌的表现，也从主观方面指艺术家的审美趣味、艺术上所达到的境界、艺术的风格特点等的表现”。作为美学范畴的“气韵”，既指被描绘的人物之精神之美，也指画家在创造活动中所体现出的自身的精神之美：“气韵作为一个美学范畴，就是与人的个性、气质相关的生命的律动和个体的才情、智慧、精神的美两者的统一。它呈现为一个诉之于直感的形象，处处显示出生命的律动，同时又渗透着一种内在的精神性的美，十分接近于音乐。”[③] 应该说李、刘二人的看法具有很大的包容性，但在“韵”的深度开掘方面显得还不够，这和他们的研究局限于谢赫的“气韵论”有关。

刘纲纪认为谢赫所谓的“气韵”就是顾恺之所说的“神”，站在我们今天的角度，“‘气韵’就是我们今天所说的一个人的精神面貌、精神风貌。”[④] 气韵可以从两个方面来进行理解：从创作角度看，“‘气韵’是对象的内在本质、内在生命”；而从批评的角度，气韵“意味着画家所塑造的整个艺术形象的生命力、感染力和这种感染力所达到的特殊的境界，以致作品的整个风格等等”。[⑤]

葛路认为：“气韵就是顾恺之所说的神。……气韵的本义是指人物的精神气质。”[⑥] 这种理解对于谢赫的“气韵”还是可以成立的，但对于整个美学史中的“气韵”而言则显得过于笼统，与上面的李、刘二人的观点相比则明显不够全面。

郭因认为，谢赫“所讲的气韵生动，就是《世说新语 · 任诞篇》中所说的一个人的‘风气韵度’。这和顾恺之的所谓‘神’，同样是指的一个人的精神面貌。要求气韵生动，

① 沈虎．刘海粟艺术随笔［M］. 上海：上海文艺出版社，2001：122-123.
② 裴岑．林风眠散文［M］. 广州：花城出版社，1999：24.
③ 李泽厚，刘纲纪．中国美学史(第 2 卷)［M］. 北京：中国社会科学出版社，1987：824-831.
④ 刘纲纪．美学与哲学［M］. 武汉：湖北人民出版社，1986：404.
⑤ 同上：412-413.
⑥ 葛路．中国古代绘画理论发展史［M］. 上海：上海人民美术出版社，1982：30.

就是要求人物画家把绘画对象的精神面貌、神情风姿、内在生命生动地反映出来”。[①]“他(谢赫)所讲的气韵，就是《世说新语·任诞篇》中所说的一个人的‘风气韵度’。这和东晋顾恺之所说的‘以形写神’的‘神’，同样是指的一个人的精神面貌，精神本质。”[②]这是从对象的“神”这一角度来理解“气韵”的。而从整个中国美学对“气韵”的理解来看，郭因“既把气韵理解为表现客体的自然传神的美，也把气韵理解为反映着画家主观气质、情思的一种作品的风格美，又把气韵理解为一种笔墨趣味，即一种笔墨技巧美、形式美。并把三者作为对于绘画的全面要求”。[③]郭因的理解很全面，但他对“气韵”的发展缺乏一种历史的观点。

陈传席认为，“气韵”是人物形象所隐含着的一种难以应该说的精神内涵，“‘六法’中的‘气韵’指的是人的精神状态，人的形体中流露出的一种风度仪姿，能表现出人的情调、个性、尊卑以及气质中美好的、但不可具体指陈的一种感受”。[④]气、韵的结合使得气韵被他理解为代表阳刚与阴柔两种极致美的统一，这种对气韵的结构性分析是相当准确的。

朱立元将气韵看作一种审美形态，与中和、意境并列为中国美学史上的三大范畴，在发展中介于中和与意境之间。朱立元所理解的气韵有一点像尼采在《悲剧的诞生》中所说的日神精神与酒神精神的统一，[⑤]“气韵，作为一种审美形态，就是在审美活动中，审美对象洋溢着一股不可抑制的生命活力，源源不断地流淌出来，而且这种生命的波动又具有一定的节奏和规律性，形成美的形象和美的感受，并且在文字、线条、色彩和声音等表现形式之外，给人留下很多联想和回味的余地”。[⑥]他所理解的“气韵”是以“气”为本源的，这“气”可能主要是艺术家的主观精神的创作动力，也是画家的内在生命力，“气”所强调的是艺术品的本源，“气”的外化则是“韵”，“韵”强调的是艺术品的外在形态和艺术感染力。此论不仅从二分结构角度来理解“气韵”，而且从一个动态的过程角度来理解“气韵”。

二、对“气”的理解

在“气韵”的二分结构中，“气”是一个非常重要的范畴。对“气”的理解比较值得注意的代表人物有徐复观、叶朗、朱立元等。

徐复观对“气”的理解包含两个方面。一是根源性的“气”，但他认为，“气韵”之“气”仅限于艺术创作之主体性根源，而不涉及世界之最终根源，“凡是一切形上性的观念，在此等地方是完全用不上的”，因而他所理解的文学艺术中的“气”是一个非常平凡

① 郭因．中国绘画美学史稿［M］．北京：人民美术出版社，1981：35.

② 郭因．审美试步［M］．西安：陕西人民出版社，1984：173.

③ 同上：124.

④ 陈传席．中国绘画美学史［M］．北京：人民美术出版社，2002：102.

⑤ 此处的中西对比仅仅是笔者自己的体会，并不成熟，限于篇幅也不拟展开，并且“气韵”并无悲剧的由痛苦而快乐的审美过程。

⑥ 朱立元．美学［M］．北京：高等教育出版社，2001：206-207.

的概念。二是风格意义上的"气"，他认为："所谓'气'，常常是由作者的品格、气概，所给予作品中有力的、刚性的感觉；在当时除了有时称'气力''气势'之外，便常用'骨'字加以象征。"他认为黄休复《益州名画录》卷上赵公祐条的"风神骨气，唯公祐得之""之所谓风神即是气韵之韵。而他之所谓骨气，即是气韵之气"。[①] 显然，他认为"气韵"中的"气"主要是一种阳刚之气，是一种力量感。

当代美学对"气"的理解比较复杂，在根源之气方面用力较多。在强调"气"是艺术作品的根源方面，叶朗的观点基本上与徐复观的观点相同。叶朗认为，作为美学范畴的"气"具有如下含义："第一，'气'是概括艺术本源的一个范畴"；"第二，'气'是概括艺术家的生命力和创造力的一个范畴"；"第三，'气'是概括艺术生命的一个范畴"。但是，叶朗认为"气"具有形而上的意义，艺术作品中的"气"是天人合一的结果，艺术生命之"气"来源于艺术家的生命力和创造力，而艺术生命之"气""应该理解为画面的元气。这种画面的元气来自宇宙元气和艺术家本身元气结合的产物。这种画面的元气是艺术的生命"。[②] 朱立元认为，在中国古典哲学中"气"具有本体意义，"'气'也是宇宙间的一切事物得以统一的基础，是一切生命得以产生的原初动力"。而在中国美学中，"气韵中的'气'，主要就是指生命的原初动力，并且主要指的是人自身的生命原初动力；其次，是用'气'来广泛指称表现出人的生命状态和生命活动的性格、情感以及气质、风度等"。[③]"气韵生动"之"气"与人有着密切关系，他既指人的生命力，又指这种生命力的外在显现。略感不足的是，当代美学家对"气"的理解在艺术风格的意义上较少注意，"气"的"阳刚"一面没有得到充分强调。

三、对"韵"的理解

宗白华认为，"韵"就是"音乐感"，而在山水画中音乐感具体表现为"节奏感"[④]，他又引用前人评画所强调的有余味来解释"韵"，都和音乐有关。他多次强调"音乐和节奏是它们(按：指艺术)的本体"[⑤]，在他看来，中国的时间艺术与空间艺术是互相渗透的，"由'三远法'所构造的空间不复是几何学的科学性的透视空间，而是诗意的、创造性的艺术空间。趋向着音乐境界，渗透了时间节奏"。[⑥] 综合他所说的"韵"的意义，是指在绘画艺术中所表现出来的音乐感，这种音乐感从较低层面来看，是通过画面的布置安排来体现出一种节奏与和谐；而从较高层面来看，则是一种通往天人合一之境的无言之路的展开，是宇宙的生命节奏的展示，是生命意义的显现；而介于这二者之间的是由欣赏者所体验到的含义隽永的余味，这种余味就像那音乐响过之后被感动的主体似乎仍然沉浸于其中的余响。应该说，宗白华虽然对"韵"的论述不集中，但其深度却无人能及。邓以蛰亦认

① 徐复观．中国艺术精神［M］．沈阳：春风文艺出版社，1987：140-142.
② 叶朗．中国美学史大纲［M］．上海：上海人民出版社，1985：218-220.
③ 朱立元．美学［M］．北京：高等教育出版社，2001：206.
④ 宗白华．宗白华全集(第3卷)［M］．合肥：安徽教育出版社，1994：465.
⑤ 宗白华．宗白华全集(第2卷)［M］．合肥：安徽教育出版社，1994：368.
⑥ 同上：435.

为“韵者言此气运化秘移之节奏”。[1]宗白华关于“韵”与人物品藻关系的论述，在当代国内美学界引起了广泛的共鸣，刘纲纪、叶朗等都受到宗白华理论的影响。

在对“韵”的理解方面，徐复观的观点无疑是极为全面的，他首先指出“韵”来源于音乐，但是“韵”在音乐中的使用并不多，“韵”较多地出现在文学和其他艺术中。对于过分强调“韵”是绘画作品中所体现出的节奏与和谐，将音乐与绘画在一个比较现实的层次上等同起来的倾向，徐复观是不赞同的。“绘画与音乐，在艺术中究竟是处于两个对极的地位；没有人能在画中真能感到音乐的律动”，把韵律的观念用到绘画上，只不过是比拟性的说法。音乐与绘画之相通性，主要体现在意境的追求上，而不是具体的形态上。另外，对于那种将线条的组合等同为“韵”的观点，徐复观也是反对的，他指出“西方言画的韵律、律动，都是就线条来讲；他们的画家所追求的，主要是在线条的本身。而六法中的所谓韵，乃是超线条而上之的精神意境”，因此，“中国之所谓韵，也不当以西方在线条上言韵律律动相比拟”。[2]徐复观更进一步指出，在中国文化中，“韵”主要用于人物品藻中，“韵”指的是“一个人的情调、个性，有清远、通达、放旷之美”[3]，这说明只有具有特定内涵的、主观精神的外在显现才是“韵”，一个粗俗不堪之人是无法用“韵”来衡量的。“气韵”之“韵”是一种人性之美，因而它和节奏是根本不同的两个概念。

李泽厚、刘纲纪认为：“‘韵’实质上是个体的才情、智慧、精神的美在人的生命、个性、气质上的表现。”它不仅包含一种与音乐相通的节奏韵律之美，而且有一种难以言传的内在精神之美，经常要诉之于一种直感的体验。

叶朗强调“韵”虽然与人物形象有关，但“不是的人物的一般形象，而是人物的审美形象。”[4]“韵”被用于人物画中，要求表现出一个人的风姿神貌。

陈传席认为，“韵”“本义是指一个人的精神状态、个性情调、体格风貌所显露的美，这种美是给人的感受，而不可具体指陈”。这种观点与刘纲纪的观点有相似之处。陈传席又认为“韵”“指一个人的形体中显现出的清远、高雅、放旷等某种情调美和令人敬慕的气度”。[5]那么“韵”在整个中国绘画美学中的意义到底怎样呢？“某种线呈现出某种精神状态，也就是某种气呈现出某种韵”陈传席为我们勾画了一条“韵”的发展线索：“韵”经由了从被品藻的人物的精神特点到画中人物的精神特点，再到整个绘画作品的精神特点。而陈传席更认为，“韵”在中国后期的绘画美学中被认为是来源于笔墨效果的，但来源于并不等于，因此他又指出：“以前论者凡以笔墨注气韵者，皆误。”[6]

朱立元认为：“‘韵’也可以说是‘气’的外在表现……也就是基本的韵律。”“气韵中的‘韵’则更主要是指审美对象在直接提供给主体的形象和形式之中，使人感受到类似于

① 邓以蛰．邓以蛰全集［M］．合肥：安徽教育出版社，1998：223.
② 徐复观．中国艺术精神［M］．沈阳：春风文艺出版社，1987：146.
③ 同上：152.
④ 叶朗．中国美学史大纲［M］．上海：上海人民出版社，1985：220.
⑤ 陈传席．中国绘画美学史［M］．北京：人民美术出版社，2002：97-98.
⑥ 陈传席．陈传席文集（第1卷）［M］．郑州：河南美术出版社，2001：213-215.

音乐的旋律和节奏所激发起来的不可捉摸的精神活动。”[①] 朱立元对“韵”的理解有两个突出特点：一是比较强调接受者这一方的主观感受，强调了“韵”的主体性，认为“韵”是一种主观精神对客观形象的能动创造；二是强调“韵”是一种活动，而不是一个实体，这在一定程度上有助于解释在审美过程中“余韵”消退的过程性。

应该指出，对“韵”的研究还有深入的空间，“韵”在美学上的地位其实与“美”是相当的，人之“韵”、山水之“韵”、山水画之“韵”、艺术之“韵”，凡此种种，都可以将其中的“韵”替换为“美”字，“韵”其实就是中国传统美学中的“美”。今天如果我们要对“韵”进行现代性转换，仅仅局限于古人的言论，很有可能就会只见树木不见森林，蔽于一隅钻牛角尖，对“韵”所包含的现代美学意义就会视而不见。当然，既然将“韵”与“美”等同起来，如何使对“韵”的理解能被人广泛接受，则取决于它所依靠的美学体系的合理性。在此我们只为后来者提出一个解决问题的基本思路，具体解决问题的途径还有待于将来的工作。

四、对“气”“韵”之间关系的理解

几乎所有的中国现当代美学家都认为“气韵”的“气”和“韵”是两个不同但有联系的概念，那么这二者之间的关系到底是怎样的呢？从事物的逻辑关系来看，除了“无关”之外的关系无非是两种，一种是因果性的决定与被决定关系，另一种是对等的相互影响关系。“气”“韵”之间的关系逃不过这个基本范式。

持因果决定论的有伍蠡甫、马采、叶朗、李泽厚、刘纲纪和陈传席等。伍蠡甫认为，“气”是画家的创作动力，而“韵”则是画家创作出来的艺术效果，“画家如有度物取真的认识力或审美水平，它便随着笔墨的运使而指导着创作全过程——这个贯彻始终的‘心’力或精神力量，称之为‘气’。画家有此力量，也就知道如何捉取本质，不为现象所惑了。通过如此途径而取得的艺术效果，就叫作‘韵’”[②]，很显然，“韵”为“气”所决定，是“气”的结果。马采也认为，“气”与“韵”具有因果关系，“‘气’的表现——便是‘韵’”。[③] 叶朗认为“气”是一个本体性概念，对“韵”具有决定作用：“‘韵’和‘气’不可分。‘韵’是由‘气’决定的。‘气’是‘韵’的本体和生命。没有‘气’也就没有‘韵’。‘气’和‘韵’相比，‘气’属于更高的层次。”[④] 李泽厚、刘纲纪认为，“气”对“韵”而言是一个充分必要条件，这实际上也是一种因果关系论：“‘气’与‘韵’是密切相关的。”“没有‘气’当然不会有‘韵’”，“‘韵’必然伴随着‘气’”。[⑤] 陈传席也认为，“气”是“韵”的基础，“韵”是“气”的外在显现：“真正的‘气’，必显示出韵；成功的‘韵’，也必有气为基础。”[⑥]

---

① 朱立元．美学［M］．北京：高等教育出版社，2001：206.
② 伍蠡甫．中国画论研究［M］．北京：北京大学出版社，1983：25.
③ 马采．艺术学与艺术史文集［M］．广州：中山大学出版社，1997：191.
④ 叶朗．中国美学史大纲［M］．上海：上海人民出版社，1985：221.
⑤ 李泽厚，刘纲纪．中国美学史（第 2 卷）［M］．北京：中国社会科学出版社，1987：830-831.
⑥ 陈传席．中国绘画美学史［M］．北京：人民美术出版社，2002：102.

持对等关系论的有徐复观和李泽厚、刘纲纪。徐复观认为，“气”和“韵”是两种不同的美的形态，“谢赫的所谓气，已如前述，实指的是表现在作品中的阳刚之美。而所谓韵，则实指的是表现在作品中的阴柔之美”。他认为，如果是对“气”作综合的理解，则“韵依然是统于气”的，但是在徐复观看来，“谢赫所说的气韵的气，应作分解地解释，即是此乃骨气之气”。这种“气”与“韵”有密切关系，但是“不可谓‘有气则有韵’。因为有的可能有气而无韵，有的甚或气与韵相剋”。[1] 显然，对“气”“韵”之间不同关系的理解来源于对这两个概念的不同理解。李泽原、刘纲纪认为，“气”与“力”相关，而“韵”与“神”相连，而他们更认识到，“强调‘气’者偏于阳刚之美，强调‘韵’者偏于阴柔之美。”[2] 在二美不能兼得的情况下，有“韵”比有“气”之作审美价值要更高。应该说这些观点在当时的国内美学界代表着最先进的水平。

持对等关系论的还有一种特殊情况，“气”和“韵”被认为是在两个不同的画种中的审美范畴，持此说者是彭修银。“‘气韵’原各为一义，即为两个概念。谢赫以‘气’来论人物画，以‘韵’来论山水画。”[3] 这是一种别具一格的说法，但是否真正代表谢赫对“气”“韵”的理解则是值得商榷的。实际上，在谢赫“气”和“韵”都主要用于人物画的品评中，这与当时的绘画创作实践是以人物为主导有关，而到了荆浩，他则将“气”“韵”同时用于山水画，这与山水画此时已然成熟有关。

五、“气韵”意义复杂性的历史成因

在了解了对“气韵”理解的各种复杂性观点后，我们再来分析一下其中的原因。简单说来，“气韵”之所以被如此复杂地理解，一方面是因为这个词从诞生之日起就被当作一个整体；另一方面是因为这个复合结合的语词从来就不是完全对等的两个要素的静态结合，而是处于不断的此消彼长的动态关系中。当然，这背后还有更深刻的历史文化成因。

“气韵”从来就是两个不同的概念“气”和“韵”的组合，这就使得在不同的时期、不同的画家和评论家这里，有可能将自己的理解重点放在两个概念中的其中之一，而未必就是将“气”“韵”完全平等对待。事实上，与山水画乃至整个中国传统艺术的发展结合在一起的“气韵”的发展，正体现出这种“气”和“韵”的松散结合，更具体地说，“气韵”的发展与整个中国文化中“气”和“韵”这两个概念出现的先后有着类比性，在山水画审美理想的发展中，“气韵”的重心首先是“气”，然后才慢慢发展为“韵”。

之所以有这种发展倾向，这与整个中华文化的发展倾向有关，而在此发展过程中，宋代是一个重要的转折点，从宋代开始，中国文化由外拓型转向内省型，原来以武功、拓边为特点文化逐渐被以文治、守边的文化所取代，文官制度充分完善，文人士大夫在社会中享有很高的地位。伴随着这一发展的是整个中国社会的“气”的衰减——或者说阳气的衰

① 徐复观．中国艺术精神［M］．沈阳：春风文艺出版社，1987：154-156.
② 李泽厚，刘纲纪．中国美学史（第 2 卷）［M］．北京：中国社会科学出版社，1987：833.
③ 彭修银．中国绘画艺术论［M］．太原：山西教育出版社，2001：71.

减，阴气的上升，而“韵”却越来越得到生长。对于知识分子来说，他的职责不再是仗剑闲游，任侠使气，而是躲在书斋中皓首穷经，修身养性。而中国文化在其发展中，又在不断增添修养的手段，从而使得文人完全有可能沉浸于一个精神的王国中，与现实世界隔得越来越远，而更重要的是中国文化对这种“内圣”的人生道路是非常赞赏的，这就使得更多的人都痴迷于琴棋书画这类精神游戏中，而无须受社会现实义务和责任的责难，而在评价人物时，这种功名利禄的人生态度可获得非常高的赞誉，这种赞誉最常用的语词就是“韵”。

虽然“韵”被广泛用于人物品评的时代是早在魏晋时期，但真正在绘画理论领域将“韵”充分展开的却是宋代。在理论领域，宋代是一个更重“韵”的时代，而“气”也逐渐被获得“韵”的内涵。宋代对“韵”的重视使得它的文人的审美理想较早就具有了崇尚阴柔之美的特点，但在当时的绘画领域，文人的绘画还不占绘画的主流，它在当时更多地被认为是一种文人的游戏，其客观价值还不能与宫廷画家的创作相提并论。被后世广为称颂的“墨戏”在当时并不具有很高的地位，因为它不具有专业绘画所需要的特点。[1] 这意味着，宋代文人的审美理想要先于世俗的审美理想，这种文人的审美理想更具有前瞻性和超前性。正因为这种“超前性”，使得这种审美理想在宋代的绘画实践中并未得到充分体现，为大众所认可的绘画实践滞后于文人的审美理想，而这种文人的审美理想的真正全面实现却是在元代。元代才是真正全面体现“韵”的审美理想的时代，也是一个在绘画(主要是山水画)实践领域真正树立起阴柔美典范的时代。从元代开始，“韵”无论是理论上还是在实践中，都成为绘画主导的审美倾向。

如果将“气韵”当作一个整体概念来看，则它指优美与壮美的统一，是主体的生命力与精神风度在对象中的显现，而这种显现能暗示世界的本体性根源的存在，从而实现“天人合一”。由于“气韵”由“气”与“韵”两个不同的概念构成，而这两个概念在共时性构成的意义中不可能总是完全对等的，故它可能表现出两种不同的情况：“一种是有‘气’而无‘韵’，因而显得粗野、直露、缺乏深远的韵味；另一种是有‘韵’而无‘气’，表现出柔弱无力。”[2] 但这种观点的一个出发点是立足于将“气韵”看作由两个完全对等的概念构成的一个概念，以此为标准，才会有两种气、韵不全的问题。而事实上，对任何一个两极结构形成的概念的理解，都可能是有所侧重的，以“气韵”论，有的人侧重于“气”，有的则侧重于“韵”。中国古代的艺术作品更多地偏重于其中的一极，或“气”或“韵”，而真正对等地体现出“气”和“韵”的作品则很少。“气”“韵”平分秋色形成的“气韵”，可以作为一个审美的理想境界而存在，但现实的审美形态却很难实现。而就山水画而言，我们倾向于接受徐复观的意见，认为山水画中“气”与“韵”代表了两种不同的审美形态，即壮美与优美，那么偏重于“气”或偏重于“韵”的作品固然可能表现出如上面所引的分析中所涉及的病态，而从积极的方面来看，对“气”或“韵”的偏重恰恰是审美需要与审美形态的丰富多样性的体现。而如果充分考虑“气韵”的历史发展的话，“气韵”的内涵

① “墨戏”在宋代可能是一个贬义词，就像“墨戏”的实践者米芾的病态被当时的世俗之人所嗤笑一样。

② 李泽厚，刘纲纪．中国美学史(第 2 卷)[M]．北京：中国社会科学出版社，1987：833.

具有流动性和发展性，就山水画而言，“气韵”在早期的“神品”美学中与在晚期的“逸品”美学中的内涵是不同的，“气韵”在“神品”美学中的侧重点是“气”，即壮美，而在“逸品”美学中则侧重于“韵”，即优美。在前人的研究中实际上已有人注意到山水画甚至于整个中国美学的发展是由重“气”走向重“韵”的，如朱立元等人所认识到的：“‘韵’在宋代逐渐脱离了‘气’；气韵以‘气’为本，‘韵’脱离了‘气’，就脱离了它的本源，而气韵也就消解了。”[①] 他们看到了问题的一方面，即“气”与“韵”的分离是一个历史的趋势，而且看到了“气韵”在其发展中“气”的地位的下降，这是笔者深为赞同的，但笔者并不赞同他们的结论——“气韵”在中国古代美学的发展中“消解”了，我们倾向于认为，在中国美学的发展中，“气”与“韵”的分离淡化了“气”的本体地位，甚至于可以对“气”的存在存而不论，而这并不会导致“气韵”的消解，只会导致“气韵”的意义的转移。因为在中国人的观念中，“气”已经成为一个根深蒂固的集体无意识，“气”作为“气韵”的基础层面，并不是任何时候都需要说出来的，而即使没有说出来，“气”实际上与“韵”仍然构成了一个相对稳定的结构——“气韵”。一方面，“韵”在任何时候都离不开“气”这个本体；另一方面，在晚期的中国古典美学中，“气韵”的重心是在“韵”，这二者是不矛盾的。

“气韵”作为一个历史性概念，其意义处于不断的转移变化之中，无视这种变化与转移，将无法正确把握“气韵”的真正内涵。虽然从结构性角度分析，“气韵”由“气”和“韵”构成，但从历时性角度来看，“气韵”的重心经历了从“气”到“韵”的发展。如上节所述，在宋代以前的中国美学中，“气韵”是偏重于“气”的，即带有壮美与崇高的意味，但是这种观念的偏向并不始终一致，在“气韵”的后期（在绘画实践领域从元朝开始，在绘画理论领域则从宋代开始）的发展中，“韵”逐渐取代了“气”而成为“气韵”中的主导力量。对这个现象注意得比较充分的是徐复观，徐复观说：“后来董其昌把‘气韵’一词，只当作‘韵’来体会，所以在‘气韵’之外，又添一‘骨’字，而称为‘骨韵’……他以一个‘淡’字作气韵的内容，与韵的原意相合。”徐复观看到了在董其昌那里，“气韵”的重心已经是“韵”，而“气”则悬置不论了。他进一步指出：“谢赫的所谓气，……实指的是表现在作品中的阳刚之美。而所谓韵，则实指的是表现在作品中的阴柔之美。”[②] 在人物画占统治地位的谢赫时代，在理论上和实践中基本上是“气”“韵”并重的，但到了山水画中这个情况就有了改变，荆浩成功地将“气韵”引入山水画的理论和实践中，并在“气”“韵”并举中严格地区分了这二者，而由于山水画的对象不同于人物画，因而在荆浩的时代，相信自然山水有“气”比相信自然山水有“韵”要容易得多，因为“气”是“天人合一”的原因，也是“天人合一”的现实表现，更是联系人与自然的“纽带”，是人与自然的同构性、同质性的体现，因而在理解人与“气”的相通性方面，我们可以轻易就在生命和自然的层面找到契合点。相比之下，一直都被当作是人所特有的精神特点的“韵”要被理解为“天人合一”的一个方面则要困难得多。

① 朱立元．美学［M］．北京：高等教育出版社，2001：214.

② 徐复观．中国艺术精神［M］．沈阳：春风文艺出版社，1987：152-154.

（1）“韵”是一个后起字，其产生晚于“天人合一”观念，虽然有人认为“韵”在先秦时期就是“和”或“乐”，但是这只是一种观念上的联系，还不足以说明它们之间有一种字源学上的联系，更重要的是个体性的“韵”与本体性的“和”在意义上有着根本不同的指向，“韵”在上古不可能产生，而“和”在中古以后也只能逐渐退出历史舞台，而山水之所以成为审美对象的一个重要原因就是我们民族的“天人合一”观念，而这种观念与“和”从来是相互包容的，对山水的审美甚至于在孔子的“知者乐水，仁者乐山”中就已经体现出来了，但个体性的“韵”及与此无关的审美意识却远未产生，这说明，人与山水间的审美关系的建立并不依赖于“韵”，而依赖于“和”，这也就导致在日后产生的山水画中，首先要表现的审美经验就只能是人与自然在非精神层面的“和”，其后才可能表现山水之“韵”。

（2）“韵”所指的个体精神虽然可以在对象上找到一种对应物，但这种对象更多地指一种人为甚至于人性化的对象，而纯粹的自然山水在此显得勉为其难，在早期的山水画得以产生的审美实践基础上，要找到自然山水与人的精神之间的相通性比找出人与自然山水之间的生命的物质的相通性要难得多。而在人物画中，这个问题是根本不存在的，所以，对人物画的要求可以在魏晋时期就提出“气”“韵”并举甚至于“气韵”连用，但在山水画方面，对“韵”的使用就显得超前了。在魏晋时期的山水画理论中，还几乎无人用“韵”来评价对象。显然，“气韵”在人物画中的意义与在山水画中的意义不可能一样，聪明的理论家就在对“气韵”使用与理解中明显地偏重于“气韵”中的“气”这一方，而不是过分地强调“韵”，就像荆浩那样，虽然提出画有“六要”，但首当其冲的却是“气”，而不是像谢赫那样是“气韵生动”，这其中就包含着一个人物画与山水画的理论倾向的区别。对此徐复观作了非常准确的描述：“唐人（按：当然也包括唐代以前的画家和理论家）几乎没有把气韵，尤其是‘韵’用到山水画上去的。将气韵的观念应用到以山水为主的作品上，到目前为止，我只能明确指出最早的是荆浩的《笔法记》。”① 但是荆浩对“气韵”的使用也还是“气”为主导，“气”在“韵”先的。荆浩在理论上具有承前启后的意义：既总结了以前关于“气”在山水画中的重要地位的种种提法，又成功地将“韵”看作山水画审美表现与审美欣赏的一个元素，为日后“韵”在山水画的品评系统中大放异彩做出了贡献。徐复观还认为：“同样是重气韵，而自用墨的技巧出现后，实际则偏向韵的这一方面发展。”② 这为我们确定具体的“韵”在“气韵”中占主导的时间提供了一个暗示，用墨技巧的丰富，从现存山水画作品来看，主要是在宋代，而南宋又甚于北宋。但是由于此时的绘画还主要是作于绢帛或不渗水的纸张之上的，因而用墨技巧的革命性的进步还应定位在元代，因为这时出现了具有渗水性的宣纸，用墨之法从此进入一个新的境界。这意味着，山水画的重“韵”可以定位在元代，而这也是“逸品”美学占据山水画美学的主导的时代。

① 徐复观．中国艺术精神［M］．沈阳：春风文艺出版社，1987：157.

② 同上：156.

第三节 偏重于“气”的“气韵”

我们沿着徐复观确定的路线继续向前探索，他看到了“气”和“韵”分别代表两种不同的审美形态，并且发现了中国古代艺术总体上是从重“气”向重“韵”发展的。下面我们将对“气”“韵”分别占主导的“气韵”展开分析，我们首先要分析的是偏重于“气”的“气韵”，无论是从逻辑上、还是从时间上，“气”都应该优待得到研究。

一、“气”的审美内涵

“气”是神品美学中的重要尺度，既可以指人的生命力的表现，又指整个世界得以统一的根源和现实的统一纽带。从生命力这一角度来理解“气韵”之“气”，则重在指对象的生气、生动，从这一意义来理解气韵，主要是在人物画中。而从世界根源角度来理解“气韵”中的“气”，则重在指绘画作品——尤其是山水画所能引导欣赏者进入的一种通往世界的根源的暗示性线索。由于与一个伟大而又神秘的世界之根源相联系，在早期山水画中，“气韵”常常与一种力量感、形而上意味、对欣赏主体的震撼联系在一起。而在这一意义上使用的“气韵”并不适用于人物画，可以说人物画中的“气韵”主要还是和画中的人物的精神风度和体格姿态联系在一起，它充当了现实中的人物的替代品，因此与现实中人物的精神状态是否一致构成了和于人物画评价的“气韵”的重要内容。在人物画中，“气韵”之“气”是比较容易发现的，对于画家来说，他要做的主要是如何去表现这种“气”，客观对象占据了主导地位。而在山水画中，画家首先要将自然山水当作一个类人性的对象来看待才能使自己感动，而由于山水与人的巨大差异，因此对山水画而言，画家如何赋予对象以类人性是成功表现的一个前提。对于画家来说，在山水画中与在人物画中不同之处就在于，在人物画中画家最需要的能力是如何去表现对象，而在山水画中画家最需要的能力则是如何去改造自然对象使之获得类人性的生命和精神，至于表现这种审美意象还是其次之能力。

在人物画中，“气韵”之表现主要通过画中人物之眼神来表现，而成功的表现会使欣赏者面对人物画时如同面对现实的人物一样，甚至于由于成功而又集中地表现这种眼神，欣赏者能从画中人物那里感到一种逼视人的力量，而这种力量感正是早期“气韵”所充分强调的。谢赫《古画品录》中多次用“气”来评论画家。

> 六法之中，迨为兼善。虽不说(该)备，形妙颇得壮气。(评卫协)
> 神韵气力，不逮前贤；精微谨微细，有过往哲。(评顾骏之)
> 出入穷奇，纵横逸笔。力遒韵雅，超迈群伦。(评毛惠远)
> 虽气力不足，而精彩有余。(评夏瞻)
> 虽略于形色，颇得神气。笔迹超越，亦有奇观。(评晋明帝)
> 虽擅名蝉雀，而笔迹轻羸。非不精谨，乏于生气。(评丁光)[①]

① 俞建华．中国古代画论类编［M］．北京：人民美术出版社，1998：355-366.

可见，谢赫多次将气与力联系在一起，强调生命的力量。而这种生命的力量在欣赏者则形成一种力量感。后来张彦远在《历代名画记》中，他认为这种力量感由画中的“骨气”引起。张彦远是从“骨气”这一角度来理解“气韵”的，他所说的“骨气”与谢赫的“气”相比有了微妙的转移，谢赫的“气”主要指人物对象本身具有的刚性人格及由此给欣赏者造成的力量感，而张彦远的“骨气”则指人物的结构严谨、造型准确、运笔有力等与画家主体的技巧有关的一些特点。如果说谢赫主要从“生动”这一角度来理解“气韵”，仅仅从被描绘对象本身来理解绘画的内容的话，张彦远的“气韵”则向前大大前进了一步，他所说的“气韵”是“形似”与“骨气”的统一体，是被描绘对象与绘画技巧的统一，而这种理论的展开是在树立起一个理想的“古之画”的标准之后对“今之画”的批判中进行的：“古之画或能移其形似而尚其骨气，以形似之外求其画，此难可与俗人道也。今之画纵得形似而气韵不生，以气韵求其画，则形似在其间矣。……夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似皆本于立意而归乎用笔，……若气韵不周，空陈形似，笔力未遒，空善赋彩，谓非妙也。”[1]

虽然无论是谢赫还是张彦远都还没有将山水画与“气韵”联系起来，但是他们所说的“气韵”有一个共同之处就是强调“气韵”是一种刚性的审美风格，这和他们的绘画理论是以对象为中心有关，因为无论是什么对象，都有一个共同的根源——气，而贯穿于画家与对象之间的也是这种“气”。“气”的根源性和普遍存在性使得画家必须正面表现它，而对画家而言，问题不在于是否要去表现“气”，而在于如何表现“气”。在谢赫看来，只要表现出对象之“气”就能暗示出根源性的“气”的存在，而在张彦远看来，画家还要在自己的创作中体现出“气”化生万物所特有的力量感——骨气与笔力才能引导欣赏者进入“气韵”当中。在张彦远的理论中还有一个值得注意之处，就是张彦远认为“气韵”只适用于鬼神人物画，而台、阁、树、石等无生命之物没有气韵可言。显然理解气韵的重点应从“生命”这一角度。而“生命”的根源是“气”，而不是“韵”。故此张彦远对“气韵”的理解的重点是“气”而不是“韵”。这一理论倾向，在后来的“气韵”由人物画转向山水画的发展中也保留了下来，在早期的山水画中，“气韵”的重点是“气”，是对象的生命，而不是“韵”。

在山水画中，“气韵”所包含的这种力量感这一内涵被保留了下来，而且在早期山水画中，这种力量感得到了进一步强调，并且被与自然界伟大的“造化”力量联系起来，从而引导欣赏者进入一种形而上的超验之悟中。

虽然我们今天对早期山水画的分析可以从中发现画家有一种对自然山水的主观改造在内，但在当时这种改造是相当隐蔽的，因而在理论上并未引起自觉。这和古代的“天人合一”思想有关，既然人是有“气”的，那么自然山水也就是有“气”的，既然人是有“精神”的，那么自然山水也是有“精神”的；只有像我们今天这样习惯于从主客两分的角度来思考对象的本质才会清楚地意识到对象的这些特征其实并不是它自身固有的，而是我们主观赋予的结果。但是，真正掌握“天人合一”论并以之作为自己处理人与世界关系的准

① 张彦远．历代名画记［M］．南京：江苏美术出版社，2007：29.

则的却是微乎其微的，在实际的认识与审美活动中要做到“天人合一”其实是非常困难的，而对山水画家来说，这一点却并不难实现。山水画家的贡献，很大程度上就在于他的创作体现出了“天人合一”的原则，在将自然山水人性化的同时即实现了“天人合一”，而将此审美经验凝定为画面形象则又有助于欣赏者通往“天人合一”。

对早期山水画来说，要达到“神品”的要求主要取决于能否体现出一种生命之“气”，这与人物画对“神品”的要求有相通之处，但人物画中的对象——人物自身就是有“气”的，而在山水画中，只有进入“天人合一”的状态中的画家才能发现对象——自然山水之“气”，并进而发现整个世界的根源之“气”。能否达到“神品”要求的另一方面是画家在创造对象世界时是否也有大自然自身得以创生时所拥有的那种神秘莫测之伟大的“气”，具体在山水画创作中就是“势”或“力”，而这也是画家达到“天人合一”境界的表现，这一要求与人物画基本上是一致的。山水画中的“气”就是建立在“天人合一”的基础上的生命之气、生命根源之气、画家创造之气三者的统一，而这三者统一的结果就是画面弥漫着一种“真气”“元气”。

清代的唐岱就是侧重于从“气”的角度来理解“气韵”的，因而强调“真气”的存在，他在《绘事发微》中说：“画山水贵乎气韵，气韵者非云、烟、雾、霭也，是山水间之真气。凡物无气不生，山气从石内发出，以晴明时望山，其苍茫润泽之气，腾腾欲动，故画山水以气韵为先也。”[①] 他所说的“真气”，并非山水中的云雾之气，而是指根源之气，一幅山水画如果能从中看到“真气”存在的则具有壮美的审美形态。而早在山水画开始走向成熟的唐代，伟大的诗人杜甫就在《奉题刘少府新山水障歌》中写出了“元气淋漓障尤湿，真宰上诉天应泣”之诗句，以“元气”来评价绘画——山水画作品，刘少府（刘单）此画虽早已不存，但从杜甫此诗却可以看出这一充满“元气”之作是够得上“气韵生动”这一标准的，而从现代美学的角度，则此画的审美风格以壮美为特色当是确定无疑的。清代方薰在《山静居画论》中对“气韵”的理解，强调“气韵”以“气”为主，他说的“气”则指画家的创造力，他将充沛的创造力称为“气盛”，气盛则纵横挥洒，韵自然生动了。[②] 而宋代郭熙父子在《林泉高致》中所说的“境界已熟，心手已应，方始纵横中度，左右逢源”[③]，虽然未提及“气”或“气韵”，但所论却是体现出画家创造力的“气”。

在早期成熟的山水画中真正为“气韵”理论做出杰出贡献的是荆浩，荆浩在《笔法记》中严格区分了“似”与“真”，绘画的任务是“度物象而取其真”，那么什么是“似”什么是“真”呢？“似者得其形遗其气，真者气质俱盛。凡气传于华，遗于象，象之死也。”“似”仅仅是表面的形似，而没有生气的灌注，徒有一堆死的质料，而真则既有质料呈现于前，又有生气的灌注，这生气的来源是世界的根源之气。“气”当然是要通过“华”与“象”来得到表现的，但是仅仅停留于“像某个东西”则是绘画的死路。荆浩对“气”的作用的理解是非常深刻的，如果用西方美学来对比的话，则“气”相当于西方美学中的

① 俞建华．中国古代画论类编［M］. 北京：人民美术出版社，1998：865.

② 同上：229.

③ 同上：641.

"形式因"，它是构成物的原因，具有创造性和目的性，并能使得质料获得具体的形态。如果没有"形式因"的作用，"质料"或者根本就不能存在，或者就是一团死物，是"形式因"使"质料"获得形式并且有了生命。"形式因"在西方哲学中具有本体的意味，但"形式因"在后来的发展中也可以指具有创造力的"主体"。与此相似的是中国古代的"气"除了在整个世界的最终的创造因这一层次上使用之外，也逐渐具有个体的创造力的意义，中国古代的创作论经常从"气"的外发这一角度来探讨艺术创作的主体根源。在荆浩的《笔法记》中"气"既可以指对象的生命内涵及此生命背后的根源，也可以指主体的创作动力，还可以指创作过程在对象上所表现出的气势贯通。荆浩在对具体的画家的评价中，进一步用到"气韵"这个概念，他说张璪"树石气韵俱盛"，在"气韵"后面用一"俱"字说明他是将"气""韵"分开来理解的，这里的"气韵俱盛"可以理解为阳刚与阴柔兼济，简直是美的极致。而在对王维的评价中，他说："王右丞笔墨宛丽，气韵高清，巧象写成，亦动真思。"① 由于王维的作品今已不存，而我们对王维的理解又更多地受后来的苏轼、倪瓒、董其昌等人的影响从而将其作为水墨之祖和南宗绘画之祖。但水墨与"丽"似乎很难拉上关系，而由于"气"与"韵"在荆浩《笔法记》中是两个不同的词，因而他所说的"气韵高清"其实应是"气高韵清"的互文见义。这意味着，荆浩认为王维的作品也是融壮美与优美于一身，而不是像后来所理解的那样认为王维的作品只是一味地阴柔。从荆浩的传世作品来看，他所追求的风格其实是以"气盛"见长的，这可能从另一方面可以帮助我们理解"气韵"在荆浩的时代是更偏重于"气"的。

从经常与"气"连用而构成的词语如"骨气""神气""气势""风气"等来看，"气"的壮美倾向是很明显的。"骨气"强调一种刚性之美，一种力量的震撼，锺嵘在《诗品》中评曹植诗"骨气奇高，辞采华茂"②，强调其作品有一种震撼人心的力量；而在南朝梁袁昂的《古今书评》中对蔡邕的评价是"蔡邕书骨气洞达，爽爽有神"③，也是强调一种力量感的。"神气"虽不用于审美评价，且在日常的使用中多用于"神态"义，但其较早的含义或指自然元气，如《礼记·孔子闲居》"地载神气，神气风霆，风霆流行，庶物露生"④；或指一种凛然正气，如"嵇中散(康)临刑东市，神气不变"⑤，前者通往一个神秘的根源，后者则指向一个具有崇高特点的人格。"气势"当然只能在壮美一类的作品中才能存在，"气势逼人"正是壮美的作品震撼人心的表现。"风气"也不是阴柔之物，而是刚性之物，如"阮浑……风气韵度似父"⑥ 中的"风气"与"韵度"正构成阳刚与阴柔的对比，只是在后来的意义发展中，"风气"更多了一分中性化的意义，主要用于社会风俗这一意义。

① 俞建华．中国古代画论类编［M］．北京：人民美术出版社，1998：605-608.
② 锺嵘，陈延杰．诗品注［M］．北京：人民文学出版社，1961：20.
③ 华东师范大学古籍整理研究室．历代书法论文选［M］．上海：上海书画出版社，1979：74.
④ 杨天宇．礼记译注［M］．上海：上海古籍出版社，1997：877.
⑤ 刘义庆．世说新语［M］．长沙：岳麓书社，1989：76.
⑥ 同上：181.

二、“气”与壮美

“气韵”中的“气”是对壮美的更宽泛的表述，纯以“气”而论，未必就是壮美，但在“气韵”中，偏重“气”的气韵更具体地指向壮美。

中国的古典美学中没有“崇高”这一概念，而与之相近的有“大”“阳刚之美”和“壮美”等。我国古代早在春秋战国时期的《易传》中就有阳刚之美的思想了。而在孔子对尧帝的称赞时，也曾用到“大”，这种评价是人格美层面的。此后孟子曾说“充实之谓美，充实而有光辉之谓大”①，就更进一步揭示出人格的大美境界了，而这种大美的内在成因，是“浩然之气”。同时期的道家也将“大”当作道的本质，并认为天地有大美，从而与平常之美拉开差距。老子认为：“有物混成，先天地生。寂兮寥兮，独立不改，周行而不殆，可以为天地母。吾不知其名，强字之曰‘道’，强为之名曰‘大’。故‘道’大，天大，地大，人亦大。域中有四大，而人居其一焉。”② 到了唐代，司空图在《二十四诗品》中用豪放、劲健、雄浑等词来表示壮美。其中他在“豪放”一节中对壮美如此描述：“观花匪禁，吞吐大荒。由道反气，处得以狂。天风浪浪，海山苍苍。真力弥满，万象在旁。前招三辰，后引凤凰。晓策六龍，濯足扶桑。”③ 到了近古，探讨大或壮美的理论成果就非常少了，清代的姚鼐的探索因此显得弥足珍贵，他在《复鲁洁非书》中认为有一种美：“如霆，如电，如长风之出谷，……如崇山峻崖，如决大川，如奔骐骥；其光也，如杲日，如火、如金镠铁；其如人也，如冯(通“凭”)高视远，如君而朝万众，如鼓万勇士而战之。”④这种美当然也是壮美了。

壮美与崇高是近亲，但有微妙的区别。在崇高中，以陌生感为主导，它占据了主客体关系的主导方面，并且这种陌生感会以痛感、强烈的心理震撼显示出来。但对崇高来说，虽然它能激活主体更高的理性本质力量，并在理性本质的层面重新把握对象，但它客观上却反映出主体的理性与感性之间的对立，正如我们用电脑或手机时经常有“卡”的感觉一样，它说明我们的心意机能还不够强大。但壮美与崇高的区别在于，壮美的审美主体本身就足够强大，它是一个善于养气的主体，无论是天地的自然之气，还是人间的浩然正气，欣赏壮美的主体都有足够强大的心意机能。因此，在面对有强大视觉或听觉冲击力的对象时，他不会有强烈的压抑感或痛苦，相反他从开始接触对象就能感受到自我的强大，从而获得极大的身心愉悦。这种感受，类似于孔子在看到《韶》乐时所感受到的“三月不知肉味”⑤，也类似于他在大河边感受到的“逝者如斯夫，不舍昼夜”⑥。西方的欣赏者在面对体量或力量巨大的对象时，往往会感受到自己的渺小，一个很重要的原因是因为宗教信仰，在神的高压下，他对自己没有信心，对对象理解得过于神秘，从而导致对崇高的审美欣赏往往以痛苦开始。

---

① 杨伯峻．孟子译注［M］．北京：中华书局，1960：334.

② 任继愈．老子新译［M］．北京：中华书局，1985：113-114.

③ 司空图，郭绍虞．诗品集解［M］北京：人民文学出版社，1963：23.

④ 郭绍虞．中国历代文论选［M］．上海：上海古籍出版社，1980：510.

⑤ 杨伯峻．论语译注［M］．北京：中华书局，1958：75.

⑥ 同上：99.

崇高与壮美相同的方面很多，客观方面，二者都需要对象有较大的体量，要一定的陌生感，不过崇高导致的陌生感应该远远超过壮美；主观审美效应方面，欣赏者都最终能获得强烈的审美愉悦。但其深层文化上的差别却在于：崇高的欣赏主体对自然或神灵怀有更多的敬畏之心，而壮美的欣赏主体更自信，甚至有天命的承担者的自我期许。可以认为，壮美或偏向于“气”的“气韵”是介于崇高与优美之间的一种审美范畴，对象的体量、主体的感受均介于崇高与优美之间。

三、“气”在早期中国艺术中的表现

从现存文献和作品两方面来看，偏重于“气”的“气韵”在古代艺术中主要体现在绘画领域，尤其是山水画方面。从理论文献的角度，早期山水画理论体系中，气韵是偏重于“气”的，即偏重于壮美的。但是由于山水画的出现相对较晚，山水画的理论自觉更晚，因此在上面的分析中让人约略感觉到早期山水画论中“气韵”偏重于“气”这一倾向还不够充分，因此我们有必要从山水画的审美实践中获得进一步的支持。这里我们应该注意的一个事实是：山水画实践与理论批评之间并非完全同步，尤其是在宋代，山水画的理论发展要早于其实践发展：实践仍停留于由“气”向“韵”过渡的山水画的创作，而理论探讨则已延伸到了以“韵”为中心。我们认为，在“气韵”追求中偏重于“气”正是早期山水画的一个突出特点，而这个特点用现代美学的术语来表达就是壮美理想的追求。早期山水画的壮美特点表现在以下几方面。

1. 宏观视角与高远效果

以“气”为追求的山水画可以从宏观视角入手，立足于从整体上把握自然山水的原貌，这个特点从传世最早的山水画——隋代展子虔的《游春图》就可以看出，画家凭空俯视，是全能的观察者，至于像赵伯驹的《长江万里图》则场面更加宏大，这种全景式山水在当时被认为是能更好地满足“可望”“可游”“可居”[①]的要求的。王诜《渔村小雪图卷》（图 7.1）就是用这种视角进行创作的，作品视野很开阔，相当于一个广角镜头甚至还加上全景拍摄模式获得的图像。在南宋以前，这是流行的画法。



图 7.1　王诜《渔村小雪图卷》

① 俞建华．中国古代画论类编［M］．北京：人民美术出版社，1998：631.


图 7.2　李成《晴峦萧寺图》

画家也可以站在画中山水的底部仰望山巅，如荆浩的《匡庐图》、关仝的《山溪待渡图》等。从郭若虚对当时的一些山水画家的介绍来看，也是符合这两个特点的，如“郭熙……工画山水寒林。施为巧赡，位置渊深，虽复学慕营丘，亦能自放胸臆。巨障高壁，多多益壮”[①]，又如“钟陵僧巨然，工画山水。笔墨秀润，善为烟岚气象，山川高旷之景，但林木非其所长”[②]。作为山水画史上最伟大的画家，李成不仅能画平远之景，也善画高远之景，作品气势丝毫不亚于当时的同行。他的作品《晴峦萧寺图》（图 7.2），主峰突兀于画面上部的中央，这是典型的高远构图法。近景之山石一般起陪衬作用，不是注目的中心。

高远的山水画在早期成熟山水画中占有重要的地位，虽然山水画有“三远”，但此时的山水画从传世的作品来看，高远风格所占比例远远超过其他两类，而高远的山水画相对而言更容易引起一种崇高感，从而产生壮美的审美效果。陈传席认为：“‘高远’的山水画，给一种崇高的美感，在一定程度上易于人的情趣之激动和企望。其高处可以把人带入一个远离尘俗的境界，然而‘登高必自卑’，其卑处依旧给人近的感觉。一般说来，高远的山水画，用墨也比较沉重，这是不合于隐士们‘清淡’为宗的性格的。”[③] 也正因为此，高远的山水画主要是在职业画家中流行，而平远的山水画则较多地在文人画家中盛行。

2. 追求视觉冲击和展览效果

早期的山水画还不具有“游戏”的内涵，主要还是一种工作，其目的不是为了娱乐自己，而是为了使他人观看后产生审美感动。因此，早期山水画多是宏幅巨制，在幅式上多为立轴、长卷，而没有后来才出现的供个别人在书斋欣赏的册页。只有大幅的作品才能在展览中更容易吸引观赏者，而为了吸引欣赏者，早期山水画家除了在画幅上动脑筋之外，还在画面上动脑筋。这个时候的山水画构图饱满，对实处的重视更甚于对虚处的重视，因此与后来的山水画相比，其平均“灰度”明显要高于后来者。当代山水画大师李可染的作品所具有的“黑、密、厚、重”的特点在早期的山水画中也是非常明显的，而这种特点，正有利于在众多作品中吸引欣赏者。清代画论家笪重光在其《画筌》中论述过画面“偏浓”与“偏淡”两种过犹而不及的绘画之病：“宜浓而反淡则神不全，宜淡而反浓则韵不足。”[④] 如果对他的话作反向理解的话，则他认为“神”（就是“气”）的突出是由浓重偏黑的画面

① 郭若虚．图画见闻志［M］．南京：江苏美术出版社，2007：160．
② 同上：162．
③ 陈传席．中国绘画美学史［M］．北京：人民美术出版社，2002：265．
④ 俞建华．中国古代画论类编［M］．北京：人民美术出版社，1998：816．

效果引起的，而“韵”的产生则是由淡雅偏白的画面效果引起的。早期山水画的特点正是趋于浓黑的，因此其审美效果是趋于壮美的。

除了在篇幅上更大、在墨色运用上更重以吸引欣赏者之外，色彩也是重要的吸引欣赏者的手段。早期山水画中，重彩在传世山水画中所占比重远大于后期同类山水画。如赵伯驹的《江山秋色图》（图 7.3）将色彩的长处发挥得淋漓尽致，后期山水画家中只有明代的仇英可与之媲美。赵伯驹创作这幅作品时的意图很清楚：画出来是给别人看的，不是自娱自乐，虽然他并不是职业画家。此画境界开远，色彩浓丽，构图饱满，具有极强的视觉冲击力，在后世很难找到同类风格的作品。



图 7.3　赵伯驹《江山秋色图》（局部）

3. 运笔刚健有力

早期山水画的运笔刚健有力，力量外露，外轮廓线与形体的结合处理得很好，转折处方折多于圆转。这种刚健的运笔其实与书法运笔隔着一定的距离，大量侧锋的使用使得它虽然与书法的工具相同，但其效果却迥然不同，因为线条虽然是绘画中的一个元素，但毕竟不是唯一的要素，而在书法中线条则几乎成了唯一的要素了，而在书法的线条表现中，中锋运笔是最主要的运笔方式。书画运笔的趋同主要体现在后来绘画的发展中。在早期的山水画中，运笔的力量感来源于运笔的速度，暴风骤雨式的笔触让欣赏者感受到一种力量的震撼，这与后世山水画中的悠游不迫是完全不同的。可以设想的是，在这样大幅山水画的创作过程中，山水画家必须有过人的精力和体力，一般的文弱之士恐怕难以胜任。如许道宁的《渔父图卷》（图 7.4），此图运笔多方折，行笔速度较快，力量比较外露，但形象与运笔之间和谐统一。此画既与董其昌所标榜的“南宗”山水画有别，也与后世戴进、吴小仙等的“浙派”山水画有别。



图 7.4　许道宁《渔父图卷》

值得注意的是，运笔的刚健有力

在早期山水画中还必须服从于山水画的视觉效果，运笔必须有助于自然山水形象的传达，古有“得象忘言”之说，虽是对诗歌而言的，但同样适用于早期的山水画：艺术语言在与形象的对比中应退居幕后，让形象直接向欣赏者呈现出来，至于具体的运笔用墨则应该被欣赏者所遗忘。如果欣赏者面对画面首先看到的是一些突兀的线条或墨点，则这种画就是不成功的。当然这是一个非常高的要求，只有画家在绘画之前有一个完整的构思才能实现，这不是后世的山水画追求偶然性效果所能实现的，对神品一系的山水画创作过程的认识，董逌在《广川画跋》中有一段话说得相当好：“山水在于位置，其于远近广狭，工者增减，在其天机务得收敛众景，发之图素，惟不失自然，使气象全得，无笔墨辙迹，然后尽其妙。”①

4. 题材多取自北方山石

由于当时的经济文化中心在北方，故早期山水画画家或生长于北方，或主要活动于北方（董源是例外），因而多图写北方的山石。北方山石植被少，山石多外露，轮廓多方折，而且与经过长期风化和雨水侵蚀的、成稳定的、正梯形的南方山石不同的是，北方山水不乏倒梯形，在视觉上容易引起一种不稳定感，从而产生一种特殊的心理效果。根据西方美学家博克的美学理论，崇高是一个看似对主体的安全形成威胁的对象，最终让主体感到自己的安然无恙这样一个心理过程与对象的统一体，那么，山水画中所出现的北方的倒梯形的、摇摇欲坠的山石是比较能够引起这一崇高心理的因素：摇摇欲坠让人感受到自己的安全受到威胁，但与这种山石的距离使欣赏者最终认识到山石毕竟不会砸落下来对自己形成伤害，自己自我保存的欲望得到了体现，因此在恐惧之后出现了轻松感，而这个过程就是一种崇高——壮美的审美过程。

为了表现这种北方山石，要求画家运笔上多用短笔皴、擦、点、染，墨色多用焦墨、枯笔，这些与舒展的长线、淡墨、圆笔相比，更容易产生一种力量感，比较容易让欣赏者产生紧张感。因此，早期山水画的表现对象和笔墨形式都有助于形成一种壮美的风格。

除了绘画领域中的“气”非常明显外，在音乐、文学等其他领域，“气”亦有充分的体现。音乐方面，“气”的表现也是较为明显的，而且这个分界线也是宋代以前。从文献记载的音乐作品来看，政治性的《韶》《武》《秦王破阵乐》等都具有演员众多、规模宏大、气势逼人的特点，都是典型的以“气”为特点的作品，这与作品具有重大政治的、伦理的使命有关。而流传下来的乐府诗之类的个人创作，作为可唱的歌词，相当一部分表现的也是不平则鸣的气势之作。至于嵇康的《广陵散》更是因为作者的铮铮铁骨而气势逼人，格调清高，成为一代绝唱。后世想要重现这一作品曾经有过的风采，其结果往往是画虎类犬。文学方面，宋代以前中国文学有发愤著书、不平则鸣的传统，传世优秀作品具有强烈的悲剧气氛，从屈原到早期的白居易，以及介于这中间的建安诗人，顶尖级的诗人几乎都是有骨气之人，同时往往也遭遇坎坷，作品要么充满着震撼人心的正气，要么让人为他们的遭遇荡气回肠。但中国文学的这种传统在宋代发生了变化，这一变化的直接标志是作为文学正宗的诗被词取代。

① 俞建华．中国古代画论类编［M］. 北京：人民美术出版社，1998：659.

第四节 偏重于“韵”的“气韵”

从宋代开始，中国古代艺术理论中的“气韵”明显偏向于“韵”。“韵”单独出现或与其他词组合出现的频率大大增加。宋代艺术对“韵”的表现已经开始大量出现，而在稍晚的元代，中国古代艺术对于“韵”的表现达到高潮，从此成为中国古代艺术的主导审美形态。

一、“韵”的审美内涵

我们先来看绘画领域“韵”的审美理想是怎样的。

在人物品评中，“韵”是一种与某一个人特有的精神气质相联系的难以言传的美；在人物画的评价中，“韵”是画中人物所表现出来的神采风度。而“韵”的这两重含义又都有一系列共同的规定性：一种趋于阴柔的美，一种侧重于文化内涵的美，一种与人的精神性直接相关的美。那么，在山水画中，“韵”又是什么呢？“韵”是山水画中由画家所创造的、由欣赏者所品味出来的一种柔性之美，而进一步说，这种柔性之美的实质是欣赏者在忘掉世俗的功利性观念基础上，所获得的一种与画家所创造的艺术形象之间的自由、平等、亲切的交流体验，是人与画中山水之间的相互认同与相互肯定，是主体对自己的自我实现的深入体认。

与“气”对主体的压倒性胜利不同，“韵”所体现出的是主体与对象之间的平等对话，相互认同。而作为对话对象的艺术品，其实可以划分为三个不同的层次。

（1）画中山水层，这种画中山水充当了自然山水的对应物，唤醒了欣赏者对自然山水的审美经验，从而对作品产生深深的同情。

（2）笔墨形式层，欣赏主体对画家的笔墨技巧仔细推敲揣摩，将自己设想为画家本人，在循着笔墨轨迹运动的同时自己也仿佛在运笔创作，而此时欣赏者的创作如果在稍后的印证中发现自己虚拟的笔墨技巧包括运笔轨迹、力度、色彩、浓淡、干湿等选择与画家一致的话，则欣赏者无形中就会将此作品也当作自己的作品，从而产生强烈的认同感。

（3）画家人品层，这里的人品的核心内容是“高洁”，对象是否隐含着一个高洁的创作主体，而这种主体是否又代表着自己的理想，这是欣赏者能否实现山水画背后的主体之间交流的重要原因。山水画的雅俗之争，既有技法与技巧方面，也有画家人品方面，后者甚至占据更主导的地位。画家之间的相互攻击，最好的借口就是对方人品的弱点。

以上三点可以概括为：形象的亲切性、创作的共融性和人格的互赏性。同时具有这三方面的山水画作品，就可以认为是有“韵”的，反之则是无“韵”的或是“韵”不足的。

自然山水形象所引起的亲切感，是山水画得以产生的合理性依据，“亲切”有两个方面的意思：其一，自己生活经验中曾经经历过的山水风光出现在画中，唤醒了观者的生活经验，从而引起亲切感，前人论山水画强调要可居、可观、可游，就是对这种亲切感的保证。其二，某一类型的自然山水比较容易体现出观者的道德情操，认为眼前的画中山水体现出了自己的理想，从而产生了亲切感。郭熙说：“春山烟云连绵人欣欣，夏山嘉木繁

阴人坦坦，秋山明净摇落人肃肃，冬山昏霾翳塞人寂寂。看此画令人生此意，如真在此山中，此画之景外意也。”这种“景外之意”就是“韵”，其内容则是唤醒了欣赏主体的生活经验的亲切感；“见青烟白道而思行，见平川落照而思望，见幽人山客而思居，见岩扃泉石而思游。看此画令人起此心，如将真即其处，此画之意外妙也”。[①] 此“意外妙”也还是画之“韵”，而此“韵”的内容来源于作品引起欣赏者找到了一种自己情感和理想的对应物，从而引起一种亲切之情。

创作的共融性包括以下两方面。

（1）成功的创作在运笔和用墨方面都遵循一定的秩序，欣赏者比较容易披文入理，从追溯形象的笔墨轨迹进而发展为预测对象的轨迹，从而对作品的虚实浓淡等安排做出自己的评价。为什么自宋代以来中国传统美学反复强调“书画同源”，从绘画的创作角度来看，是因为书法创作单向性轨迹对绘画的创作具有范导意义，书法运笔对文人画家来说是最熟悉不过的，而山水画中所体现的书法运笔有助于欣赏者从纷乱的形象中摆脱出来，迅速进入有秩序的运笔与用墨轨迹中去，从而参与到作品的创造中去。

（2）绘画作品为欣赏者提供了广泛的想象空间和想象的可能性，欧阳修在《鉴画》中曾提到一种情况：“画者得之，览者未必识也。”[②] 这是创作的一种不理想状态，是不成功的创作。“韵”的产生来源于成功的创作，而成功的创作的标志则是能引导欣赏者参与创作，而参与创作的前提则是绘画作品要为欣赏者准备一些空白点和不确定点，正因如此，山水画（包括其他山水画种）在后来的发展中越来越强调空白的运用，成功的空白的设定是一幅作品成功的关键，作品能否达到“空灵”之境，能否产生“韵”的效果，都直接与空白的安排有关。欧阳修还在《唐薛谡书》中提到过一种情况，“得者各以其意”，“披图所赏，未必得秉笔之人本意也”。[③] 虽然欧阳修意在揭示创作与欣赏的意义传达中的矛盾现象，但他实际上却揭示了“韵”为什么能产生这一问题的答案。欣赏者在欣赏中并非一味地被动接受，更有能动的创造，而这种能动的、创造的可能性来源于画中空白点的设定，而由于欣赏者对这些空白点的补充并不一定按照画家本人的创作意图，从而使得创作与欣赏之间产生了矛盾。这种矛盾在艺术欣赏中是客观存在的，也是不可消除的，更是值得肯定的。对空白点的补充直接导致了创作层面的“韵”的产生，而这也体现出一件优秀的作品就是由画家与欣赏者共同创造的，甚至是能召唤欣赏者参与到其中的创作中去的。

人格的互赏性意谓欣赏者在观画的过程中肯定了画家的高洁人格，而对此人格的确证同时也就是对欣赏者自己的人格的肯定。画家的高尚人格，在古代文人画传统中被认为是由绘画作品本身就可以看出来的，但这实际上是由一种道德上的先入之见引起的，是对作品之外艺术家个人信息的获得导致的审美效应。所以对传统中国画的欣赏，需要知识和修养，懂得的越多，欣赏也越容易进入状态。如同中国画的创作需要画家较高的修养一样，修养越丰富，越可能创作出优秀的作品。欣赏者在先肯定画家人格的基础上再进入对其作

---

① 俞建华．中国古代画论类编［M］．北京：人民美术出版社，1998：635-636.

② 北京大学哲学系美学教研室．中国美学史资料选编（下册）［M］．北京：中华书局，1981：9.

③ 同上：5.

品的欣赏中，而这种道德评价的先入之见正是使作品产生“光环效应”的前提，欣赏者正是在这种“光环效应”的暗示下展开其积极的想象，从而使作品呈现出“韵”的。对绘画作品背后的人格认同并不是单向的，它将导致另一虚拟的道德人格对欣赏主体的人格的肯定与认同。此处我们可以作一有趣的设想：同一件绘画作品在分别归属于两个具有截然相反的道德人格的画家之后所导致的审美评价也将是相反的。事实上，即使是道德上有明显的缺陷的欣赏主体也更愿意认同那些人格高尚的画家所创造的作品，甚至于这种欣赏主体更需要从高尚人格的画家所创作的绘画作品中获得一种对自己的人格的信心。

除绘画外，其他领域的中国古代艺术美学家对“韵”的审美内涵多有论述。

唐代的司空图将诗歌的风格分为二十四品，其中就包括“韵”之美，如他所说的冲淡、纤秾、典雅、自然等，都可认为是对有韵之艺术的描述。从司空图的论述可以看出一点：后期中国艺术的审美想象形态越来越多地受道家的影响，而前期则更多地受儒家的影响。也可以这样理解，中国自唐代以来的儒、道互补体现在：政治与伦理哲学领域仍是儒家占主导地位，家国天下的理念是道家不可能动摇的；而在艺术哲学领域，总体上看是道家占主导地位，但是在中唐以前，艺术哲学也是儒家占主导地位。唐代中晚期是一个转折点，因为唐代末年政治黑暗，有良知的文人对现实政治深感失望，“穷则独善其身”的理念使得他们走向道家、走向隐居。这也使得从这个时期开始，艺术美学更多追求的是“韵”而非“气”。司空图们所追求的正是远离政治、远离权力中心，是以审美的维度来抵消现实社会带来的苦闷。“淡”所针对的是“达则兼济天下”的“浓浓”情怀，是世俗的名利之心，是强者向外辐射出的强大“气场”。而这些在司空图们走向隐居之后，变得不再重要，在平和淡雅的艺术中获得内心的宁静，成为这类文人的首选。包括前面提到的大画家荆浩也属于这类人。与后来的宋代文人是主动向“韵”的审美理想靠拢相比，唐末的文人走向尚“韵”的文学艺术，更多是不得已的选择，在从初唐到盛唐，甚至到中唐以前，我们几乎看不到尚“韵”的艺术美学理论，而是尚“气”的艺术美学或儒家思想占主导的艺术伦理学，这是因为文人们在现实社会中还有理想。而一旦到浊世，文人们就不得不退而求其次，以内心的宁静为追求，而尚“韵”的艺术就成为首选。

到了宋代，除了绘画领域，文学和哲学等领域的理论家也积极地围绕着“韵”展开论述。新儒家的开创者周敦颐在前人对“中和”的艺术理解的基础上，进一步提出一个新的概念——淡和，可看作是对“韵”的最好注解，虽然他是在厚古薄今的历史观中得到“淡和”这一概念的：“古者……乐声淡而不伤，和而不淫，入其耳，感其心，莫不淡且和焉。淡则欲心平，和则躁心释。优柔平中，德之盛也；天下化中，治之至也。是谓道配天地，古之极也。”[①] 欲心平、躁心释对应的是现实社会中人的欲望状态，音乐艺术具有让人的心灵平静和净化的功能，而这种功能只有有韵之乐才能实现，所以“淡和”与“韵”是同一回事。音乐美学史家蔡仲德认为，周敦颐从“主静无欲”这一中国中后期的基本修养理念出发，融合儒道而提出“淡而不伤，和而不淫”的审美准则，在情感上比传统儒家的“怨而不怒、哀而不伤”更加含蓄、内敛，也不同于道家的“心如死灰”，而是对儒、道两

① 周敦颐．周子通书［M］．上海：上海古籍出版社，2000：37.

家观点的一次新的折衷。“从孔孟到《乐记》，其‘中和’准则还允许音乐抒发适度的哀怨之情，还要求音调‘足乐’，能给人以审美愉悦，而周敦颐的‘淡和’说则把一切‘足乐’之音、哀怨之情都否定了；从《老子》到嵇康，他们主张‘恬淡平和’，其出发点是认为这样才合乎道的精神、人的本性，才有利于养生，而周敦颐主张‘淡和’，则是为了使‘欲心平’，‘躁心释’，即是要用淡和之乐去消除人们的欲求，平息人们的躁动。”[①] 周敦颐的理论，表明到了宋代，在文人士大夫这里，对于音乐之美的追求进一步内敛，更强调音乐带来的心理内省功能。这也标志着传统儒家中和的音乐审美理想在这个时期有了新的变化——淡和。淡和与太和同属中和，是中和在两个不同时期的不同表现形态，太和强调的是强烈的心灵震撼、瞬间而彻底的心理净化、与天道合一的神秘体验；而到了淡和这里，它所强调的是平静中心理的微妙变化、是逐渐产生的精神愉悦、是对天道是否存在的存而不论，它更多地只关注当下心理的快乐体验以及这种快乐所具有的对世俗生活的否定的功能。宋代另一著名文人真德秀与周敦颐持有类似的历史观，同样推崇的是希微、淡泊的古调，反对“时俗之变，声音从之”，反对“迁就其声以悦俚耳”，更反对“世俗之乐日沦于胡夷”，“真德秀与孔子的不同就是新儒家与先秦儒家的不同，也就是淡和与中和的不同”[②]。因此，在复古的旗帜下，在将古乐理想化的过程中，宋人成功地在理论领域实现了一个转化：将传统的中和(早期表现为“太和”)之乐转化为淡和。但这一转化也存在着问题：审美愉悦本身包含的快感内容被忽视，一些新兴的民间音乐所具有的艺术上的感染力虽然客观存在，却不被理论家们所认可，从而可能导致理论与实践的脱节。

明代出现了著名的琴艺家徐上瀛，他的《琴况》是中国古琴艺术的总结之作。徐上瀛在《琴况》中提出了二十四况：和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、重、轻、迟、速。按蔡仲德的理解，“前九况所体现的精神就是徐上瀛要求的琴乐具备的况味、情趣，是‘神’；后十五况……则是徐上瀛认为琴声应有的状况、意态，是‘形’”[③]，前九况的核心，就是“淡和”，就是“韵”，这些关键词与中国古代绘画理论中的完全一致。可以看出，这九况并不强调情感，我们今天艺术美学中常见的情、乐等概念在《琴况》中并未作为关键词出现，这并不是说，古代中国后期的音乐就没有了情感与快乐的维度，它只能说明，“韵”作为一种审美理想，其情感内涵较为平和、隐蔽，其心理愉快不是突然袭来，而是自然而然从心底渐渐涌出的，这种愉快作为目的被淡化，而心理净化的目的则被强化。被淡化的、愉快的目的因为道德上的享乐主义指责而很少在重“韵”的艺术美学中提及，而道德上的目的使得净化这一内容在重“韵”的艺术美学中得到充分显现。

到了清代，经过明代晚期浪漫主义思潮洗礼的知识分子对于“韵”的理解似乎更接近于纯粹的优美，而不再是康德意义上的依存美。这可以从姚鼐的一段关于阴柔美的论述中看出，他认为阴柔之美“如升初日，如清风，如云，如霞，如烟，如幽林曲涧，如沦，如漾，如珠玉之辉，如鸿鹄之鸣而入寥廓；其于人也，漻乎其如叹，邈乎其如有思，暖乎其

① 蔡仲德．中国音乐美学史(修订版)[M]．北京：人民音乐出版社，2003：669.

② 同上：698.

③ 同上：740-741.

如喜，愀乎其如悲”[①]。一方面，他的理想仍然是淡和，但另一方面，我们从其简短的论述中看到了情感的维度，喜、悲等心理反应是可以在艺术欣赏中出现的，而不需要遮遮掩掩，这也可能是艺术家与道学家的区别，艺术家更强调心理的愉悦，道学家则更强调心理的净化。不过可以肯定的是，他们所谈的都是艺术中的“韵”。

二、“韵”与优美

“韵”与优美有着直接的联系，这种联系比“气”所代表的壮美与崇高之间的联系更为密切。至少在感性形态上我们认为“韵”几乎可以说就是优美，虽然从更深层的方面分析，我们会发现“韵”与优美还有细微的差别。另外，与“气”作为纯美学概念论述在我国古代展开得不够充分相比，“韵”的展开非常充分，出现了大量的与“韵”有关的、可看作对“韵”的补充说明的概念。从前面徐上瀛的《琴况》已经可以看出这一点，下面我们在古代绘画理论中找出了几个有代表性的概念。

1. 闲

强调创作者闲逸的生活态度，而这也是它引起闲逸的欣赏者的同情的关键。董其昌所说的“山水林泉，清闲幽旷”[②]这是自然山水和山水画给欣赏者的审美效果。“闲”的更高形态是“高闲”，是不食人间烟火之“闲”，如清代画家王昱所说：“又一种位置高闲，气味荒寒，运笔浑化，此画中最高品也。须绚烂之极，方能到此。”[③]高闲既是画中山水显示出现的境界，是隐居者的生活世界，必然气味荒寒；它更是画家自己所处的或理想中的生活境界，否则，欣赏者与画家、画中山水无法沟通。所以“闲”的潜台词是：欣赏者与创作者共有的人生境界、生活态度、创作与审美态度，艺术作品中的山水世界则是这种态度及世界观的外化，因此在世俗之人看来是荒寒的自然山水，在有山林理想的审美主体看来恰恰是具有亲切感内涵的。

2. “冲和”

北宋欧阳修先提出“闲和”，“闲和严静，趣远之心难形。若乃高下向背，远近重复，此画工之艺尔，非精鉴者之事也”[④]。“闲和”的关键，是心境。但是与一般的“闲”不同的是，“和”更强调人与山林环境的和谐统一，是人在现实世界中无法获得的“和”在隐逸世界所获得的补偿，是“趣远之心”与荒寒山水之间的和谐关系。但如果一味荒寒，那么画中山水变得难以亲近，其审美性同样难以产生，所以后人又提出“冲和”这个说法。清代黄钺《二十四画品》认为冲和“举之可见，求之已遥。得非力致，失因意骄”[⑤]。“冲和”强调的是一种恰到好处的距离感，刻意去求之，合目的性变成了目的，它离自己远去；已经得到了它，如果自己心态发生了变化，它也会离自己远去。无意中得之，无功利的态度与之交流，它就能与自己亲近。

① 郭绍虞．中国历代文论选（第 3 册）[M]．上海：上海古籍出版社，1980：510.
② 北京大学哲学系美学教研室．中国古代美学史资料选编（下册）[M]．北京：中华书局，1981：148.
③ 同上：190.
④ 同上：9.
⑤ 俞建华．中国古代画论类编［M］．北京：人民美术出版社，1998：440.

3.“静”

“静”指画家创作准备时的心态和欣赏者赏画时的心态上的宁静，这种宁静既可以是主体本有的审美态度，也可以是主体在看到自然山水或画中山水后心灵逐渐平静下来的审美效应。“山川之气本静”，“林泉之姿本幽”[①]作画就是要揭示自然山水的幽静之境，否则就是不成功的。赏画亦然，“凡士君子相与观阅书画为适，则必处闲静，但鉴赏精能，瞻崇遗像，恶有亵慢之心哉”[②]，鉴赏要求的是心态上的静、净。这二者可以连用，“静”指审美心态，“净”指审美效应。作为审美效果的“静”并不是画家创作心态上的宁静的简单产物，有可能创作心态的宁静未能产生具有静净之意的绘画作品。对此清代方薰深有体会：“作画不能静，非画者不能静，殆画少静境耳。古人笔下无繁简，对之穆然，思之悠然而神往者，画静也。画静，对画者一念不设矣。”[③]“画静”更多地强调作品使“智者息心，力者丧气”[④]的审美效果，“息心”是指对欲望之心、功利之心，甚至于日常的认知之心的遗忘，都是艺术美欣赏的重要价值。

4.“淡”

“淡”的字面意义指用淡墨、淡着色营造的画面效果，深层意义则指画面背后所隐含着无欲望的主体人格，这里的主体包括艺术家和欣赏者。营造表层意义上的“淡”并不难，难的是淡而有味。董棨《养素居画学钩深》认为：“画固以逸品为上，然气息仍欲浓深沉厚。诗之疏放如摩诘，而句极高浑；清澹如襄阳，而别饶神韵；高洁如左、司而体极宏敞。如画家一邱一壑而魄力自具。坡翁谓绚烂之极归于平淡是也。”[⑤]绚烂之极归于平淡，才能保证淡而有内容，淡而有滋味，所以邵弥臣在《画躬偶录》中提醒画家要记住：“淡中仍有浓，有阴阳，有向背，有精神，有趣味。”[⑥]“淡”派生出“平淡”，强调对象贴近生活，尤其是普通人的日常生活，毕竟这是艺术作品的主要欣赏者，只有这样作品才比较容易让我们产生亲近感。米芾记载的董源就是以“平淡”见长的：“董源平淡天真多，唐无此品，在毕宏上，近世神品。格高无与比也。”[⑦]米芾之所以将董源的平均山水画当作最高的范本，就因为他所生长的世界与董源所生活的世界高度一致，都在长江流域，面对的都是低矮的青山。“平淡”也写作“平澹”，“画有初观平澹，久视神明者为上乘。”[⑧]“平澹”是通向“神明”的必要条件和必经环节，主要还是指心境的平和无欲。

5.“清”

它不是单一的画家、欣赏者、画面效果的特征，而是这三者的统一，即画家人品上的清高通过整洁的画面透明地传达到欣赏者心中。因此，人品不俗则清，画面不俗则清，画

---

① 俞建华．中国古代画论类编［M］．北京：人民美术出版社，1998：817.

② 郭若虚．图画见闻志［M］．南京：江苏美术出版社，2007：30.

③ 俞建华．中国古代画论类编［M］．北京：人民美术出版社，1998：235.

④ 同上：241.

⑤ 同上：255.

⑥ 同上：288.

⑦ 李来源，木林．中国古代画论发展史实［M］．上海：上海人民美术出版社，1997：117.

⑧ 俞建华．中国古代画论类编［M］．北京：人民美术出版社，1998：230.

品不俗则清。吴宽评文征明"闲逸清俊，纤细奇绝，一洗丹青谬习"。[1] 就是认同文征明在人品、画品以及作品的审美效果上的"清"。方薰有"意简神清"[2] 一说，主要强调作品的透明性。"清"之所以被强调，从审美角度的重要意义在于，它是艺术欣赏的共鸣模式与中国传统的人格修养的结合，既符合艺术规律，又符合伦理学的要求。

闲、冲和、静、淡、清等概念，体现出中国古代艺术之"韵"的优美内涵：首先是艺术美的欣赏和创作所需要的无欲望的、非功利的心态，其次是借助艺术形象达到的创作主体与欣赏主体之间的、畅通无阻的理想的交流状态；最后是这种类型的艺术美的欣赏效应以心理净化为目的，静、淡、净、清等概念就体现出这一点。这三者不仅具有了优美所应该具有的全部内涵，而且所提供的比优美更多，主要体现在如下几方面。

（1）从创作者的角度，优美并不要求艺术创作者一定要有非功利或无欲望的态度，而"韵"则有此要求，所以在中国艺术美的理想中才有"艺品即人品"之说，而这在现代西方艺术美学中是不做要求的，优美只要求艺术品能促成欣赏者无功利无欲望的态度的出现。

（2）优美并不追求共鸣模式的实现，它只需要欣赏者与艺术品中的理想达成一致，在作品中获得亲切感即可，而且现代优美理论认为，欣赏者从作品中所获得的意义内涵与艺术家赋予作品的可能没有必然联系。而在"韵"中，"清"要求艺术家、艺术品、欣赏者三者之间无障碍地进行交流，可以有少量信息的损耗或误读，但基本信息的传递应该是准确的，欣赏者不仅是从作品中看到了自己的价值观，还要透过作品看到另一个主体也有类似的价值观，而这是优美并不强求的。

（3）优美是一种纯粹美，纯为审美目的而存在，但在"韵"中，虽然没有非常明确的伦理目的，但却是隐含着伦理目的的。"韵"对创作者和欣赏者都有人品的要求，对作品之于人生修养的意义也较为强调，这使得"韵"有点接近康德所说的"依存美"，又没有康德的"依存美"这么明显的道德目的，可看作是介于依存美与纯粹美之间的存在。所以"韵"不仅是优美的中国化表达，还是优美的一个分支，其外延比优美要小。

"气"——壮美与崇高往往都隐含着道德意义，而早期重"气"的中国山水画之所以有待于发展到重"韵"的山水画，就在于我们的先人在深层次对艺术有道德上的要求。与没有道德内容要求的优美相比，"韵"又有非常隐蔽的道德内容。如果我们将这几个概念当作一个审美形态系列来考虑，我们可获得如图 7.5 所示的气、韵与崇高、优美的之间的层次关系。

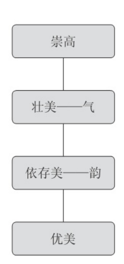


图 7.5　气、韵与崇高、优美之间的层次关系

三、"韵"在晚期中国艺术中的表现

以"韵"见长的艺术美形态在古代中国晚期艺术中有充分的显现，首先突出表现在宋

① 俞建华．中国古代画论类编［M］. 北京：人民美术出版社，1998：105.

② 同上：238.

代以来的中国山水画中，其形态特点如下。

1. 视角的微观化

自南宋以来，山水画走向了一个重要的发展趋势：由宏观的视角转为微观的视角。全景式山水画被局部性的山水画所取代，马远的“马一角”（图 7.6）与夏圭的“夏半边”（图 7.7）式的山水画预示着山水画发展的一个新方向，画家对自然山水的关注由崇山峻岭



图 7.6　马远《设色山水册页》



图 7.7　夏圭《烟岫林居图》

走向了日常生活经验世界中的某些角落，而这些生活中的片断景象更容易引起审美主体的亲近感。与这种变化相应的是，山水画的幅式不再一味求大，史载米芾“更不作大图，无一笔关同、李成俗气”。[①] 而米芾在尚“韵”的“逸品”山水画系统中可以说是“圣人”，他的创作倾向无疑会影响到他的追随者。画幅变小的另一表现是册页的出现，原来以展览为目的的山水画越来越成为文人案头的雅玩之物。马远和夏圭的这两幅作品已经明显不同于北宋山水画家的作品，南宋山水画家善于选择生活中的一个小角落来传达自己的意旨，他们更关注日常所见生活小景给自己带来的情感体验，这些自然山水给他们的审美效应也不再是北宋画家所感受的那种震撼式的，南宋山水画家感受得更多的是日常景色给他们带来的亲切感与温馨感。这在山水画史上是一个重大的转折。在技巧上虽然他们基本上还是继承北宋山水画，但南宋山水画家已经有强烈的“尚意”倾向。由于视角与尺幅的改变，南宋山水画有了更多的变数，充当了由尚“气”形态向尚“韵”形态发展的中介。实现这一转化的原因，首先是因为画家生活环境的变化，南宋画家生活在江南，缺乏北方那种大山。其次是画家心境的变化，偏安一隅让画家更多地退守内心，而缺乏前人曾经有过的外拓的力度。

2. 平远效果

与此同时，“平远”风格的山水画也在代替“高远”风格而成为山水画的主导方向。董源的山水画在元、明、清三代有着高不可及的范本意义，但在北宋，他的影响几乎为零。宋代人公认的最伟大的山水画家是李成，他之所以无论在当时还是在后世的画论中

① 米田水．图画见闻志·画继［M］．长沙：湖南美术出版社，2000：292.

都始终保持着很高的地位，是因为其风格的多样性，他既善写崇山峻岭，又能写平均小景，尤其是其寒林平远小景给追求隐逸的文人带来了持久的感动，作为宋代山水画中唯一描绘过平远风格的山水画家，他因此获得极高的声誉。“平远”是尚“韵”山水画的一个重要构成要素。有论者谓：“‘平远’给人以‘冲融’‘冲淡’的感觉，不会给人的精神带来任何压迫。一般说来，‘平远’的用墨较淡，其在平和中，把人引向‘远’和‘淡’的境地。这更符合山林之士的精神境界，也是山水画更成熟的境界。”[①] 此说可以帮助我们理解“平远”的意义。从客观物象的角度，长江下游平原地区开阔的平原地形，江、河、湖等水系遍布的地形特点是平远山水画兴盛的原因。从主观上看，平远的“远”所导致的视野开阔让画家及欣赏者感到豁然开朗，“趣远之心”得到了充分的显现。另外，平远山水画极大地淡化了高远山水画带来的对心理的冲击，取而代之的是心灵轻微而美妙的波动，让人回味绵长。图 7.8《雪景卷》是南宋一位无名画家的作品，亦足以代表当时的平远风格。平远山水画特别强调长直的水平线的运用，此作虽因雪景模糊了水平线，但还是有迹可循。以水平线为导向的构图给人以舒展、宁静之感，这正是人们追求的心旷神怡的境界。



图 7.8　南宋佚名《雪景卷》（局部）

3. 画以自娱

与追求展览效应的尚“气”山水画不同，尚“韵”山水画主要目的是为了自娱，仅仅是为了自己心灵的需要，而不是一种外在的谋生需要，使得尚“韵”山水画从本质上是一种私人话语，是画家“说”给自己的“话”，画家并不追求旁人来欣赏它、赞美它，而只求自己在作画过程中获得一种创造之乐，在作品完成之后获得一种自得之乐即可。以自己为目的的画被清人布颜图的《画学心法问答》称为“为己画”：“为己画则吾知之，为人画则吾不知也。为人画绚然夺目以炫世，非智者不能；为己画澹然天趣，以图自娱，虽愚者亦能，吾固愚者也。”[②] 自娱是自宋代以来出来的“墨戏”传统的另一种表达方式，自娱是在“墨戏”中实现的。因为是自娱之作，所以尚“韵”的审美理想并不追求一种震撼人心的效果，也较少与“怪力乱神”相联系，更多地体现出一种恬淡与宁静（图 7.9）。

① 陈传席．中国绘画美学史［M］．北京：人民美术出版社，2002：265.

② 俞建华．中国古代画论类编［M］．北京：人民美术出版社，1998：192.



图 7.9　米友仁《墨戏云山图》

4. 运笔圆转，力量内敛

与壮美风格的山水画不同，尚“韵”的山水画在运笔方面圆转多于方折，不追求力量的外露，但对力量仍然有要求，这种力量是绵里藏针式的。与早期追求壮美风格的山水画的运笔不同，后期的山水画更多地认同书法的笔法。与早期山水画中较多地用侧锋不同，在后期山水画中更多地用的是中锋。明人王世贞在《艺苑卮言》中曾评价倪瓒(图 7.10)：“以雅弱取姿，宜登逸品，未是当家。”[①] 此语虽不是对倪瓒的全面肯定，但还是抓住了尚“韵”审美理想的一个重要方面——弱，这是运笔表面的要求，力量的内敛与力量的外露相比就给人以“弱”的感觉。最为典型的运笔方式在早期山水画中是斧劈皴，确实有一种扑面而来的力量，而在后期则更多地用披麻皴，其力量感则只能就具体的线条仔细品味才能有所得。看似柔弱的线条要能体现出一种力量，这是对山水画线条的更高要求。而这种线条更接近书法的运笔，故“书画同源”自元代以来在山水画领域得到广泛的认同。而“书画同源”的另一方面影响是山水画创作的“写”的因素增加，“写”与“画”相比，更讲究一气呵成，也更能体现出一种内在的情绪与情愫。书法因素的增多，既使得山水画的创作与客观物象的相似性要求距离更远，又使得山水画创作更具有表现性和抒情性。而这种情感的表现经常被认为与中国书法抽象的形式与情感的结合是一致的。运笔圆转不仅是单个的线条上的特点，也是形象、形态上的特点，大的曲线与江南土山的结合，也是圆转印象的来源(图 7.11)。



图 7.10　倪瓒《枫落吴江图轴》



图 7.11　王翚《秋树昏鸦图》

① 俞建华．中国古代画论类编［M］．北京：人民美术出版社，1998：116.

上面四个特点的结合，使以“韵”为追求的后期山水画呈现出一种柔性之美，正如李开先在《中麓画品》中评价倪瓒：“倪云林如儿上石蒲，其物虽微，以玉盘盛之可也。”①这种柔韧性之美使得主题性创作基本上不存在了，更多的是一种即兴的小品创作。就像案上摆放的砚台、古玩一样，山水画也成为案头清供，成为文人书斋中的小摆设，让文人为之心醉神迷。

在上面对山水画的由壮美发展为优美风格的分析对比中，其实还有一个维度值得我们注意：在以“气”胜的作品这里，我们更多强调的是画家的主观之气，强调“气”的效果以画家的主观因素为主导；而在以“韵”胜的作品这里，我们更多强调的是欣赏者的主观之体验，“韵”其实是欣赏者对绘画作品仔细品味的结果。因而相比较而言，“气”更容易引起一种普遍的共鸣，而“韵”则较容易引起一种个体的共鸣，而较少有普遍的共鸣。对“气”的感受比对“韵”的体验要容易，这也意味着尚“韵”的艺术对欣赏者的要求更高，而尚“气”的艺术更容易引起欣赏者的审美效应，尤其是在山水画的欣赏中，对北宋山水画的欣赏，比对明清时期山水画的欣赏明显更容易。

尚“韵”的艺术不仅体现在绘画方面，在文学与音乐中也有所体现。

文学中尚“韵”传统的建立与词逐渐成为文学正宗有着密切的关系。词作为一种较诗后起的文学现象，从一开始就没有宏大的使命，空荡荡称为“诗余”的词从一开始就只关注个人的情感经验。因此在词中，婉约是词的正宗，而婉约正是“韵”的体现。虽然宋词也出现了以苏轼、辛弃疾等为代表的豪放派，但这个词派并非词的正宗，它体现出的更多是“诗”向“词”的渗透，也因此导致词在艺术性上有了新的提高。即使是苏轼、辛弃疾这样的豪放派词人，也有“但愿人长久，千里共婵娟”的优美词句，反映出婉约词风无所不在的影响。正宗的婉约词人可从李煜开始，其后柳永、秦观、姜夔、周邦彦等将婉约词推到了一个新的高峰，取得了与诗相媲美的成就。从文学以诗为主体走向以词为主体，不仅是艺术样式上的变化，更是内容与审美形态上的变化。在诗中，人们要表达的是宏大的抱负，是充满斗争性的、有力量的主体人格，即使是诗人，也幻想着成为侠客，典型的例子是李白，对侠的向往是其作品的重要主题。李白不是个案，大量类似的理想在唐诗尤其是中唐以前的诗歌中的频频出现，让唐诗有一种扑面而来的刚健之“气”，有一种让欣赏者内心振作的力量。借助文学理论的术语来说，唐诗的基调要么是积极浪漫主义的，要么是批判现实主义的，总之作品普遍富有力量感，让人感到很振奋。但到了宋词这里，积极浪漫主义变成了消极浪漫主义，批判现实主义变成了个人的情感记录，原有的宏大场景、震撼的力量逐渐消失（当然不是完全消失，苏、辛的存在使得“气”仍在小范围内存在），取而代之的是狭小的个人情感经验，是回到内心的再度体验，而较少外拓的努力。由唐诗到宋词的转化，其实是审美形态上的转化。虽然很多人将唐诗当作中国诗歌的最高峰，但从审美本身的发展来看，宋词的出现有其必然性。李白的很多作品，在“气”的充溢的同时，也让人感到“虚”的成分较多，诗人竭力想传达他的意图，但并不能让人总是认同。这可能也是李白人生悲剧的来源：作品与日常人生有距离，很多诗句说的都不是

① 俞建华．中国古代画论类编［M］．北京：人民美术出版社，1998：421.

"人话"。李白是一个极端的典型，但唐诗中类似作品很多，建功立业的抱负，一次又一次地被重复；壮志难酬的宿命，一次又一次地重演。作品出现了类型化的危险，失去了持久动人的力量，所以到后来还不如"相见时难别亦难"的现实人生经验来得贴心。宋词虽然总体上没有了唐诗的力量，但对"韵"的追求却使其具有更持久的体验可能性，它可以伴随某个人一辈子，时不时地拿出来读一下，而且每读一次都会有新的体会。唐诗像高明的领导，激励着读者奋勇向前；宋词像亲人，不时在你身边嘘寒问暖。在整个古代中国的政治由外拓走向了防御(元朝是例外)时，人们对文学的需求就不再是外拓型的诗歌，而是内向型的词、曲了。

在音乐中，"韵"之所以会充分发展起来的原因，与文学的转折有类似之处。这里我们想举一个比较特殊的例证：人声与器乐。在晋代，陶渊明等人比较认同的观点是"丝不如竹，竹不如肉"[①]。原因很简单：人用自己的口腔发出的声音直接依托于语言，语言有直接的表意功能，在声乐中，人们对音乐的欣赏首先是对人声所传达的意义的接受，而这种接受是没有障碍的，这就导致声乐更容易被人欣赏。而在中国古代，声乐与文学是一体的，歌词就是诗，而如上所述，中唐以前的诗歌，都以建功立业的抱负、怀才不遇的苦闷为主要内容，这就导致注意人声的音乐必然也具有"气"盛的特点。但是随着历史的发展，宋型文化取代唐型文化后，随着文人音乐修养的普遍提高，"琴棋书画"成为文人士大夫的基本修养，文人对音乐的要求越来越高，文人欣赏的音乐类型也有了重要的转变：由对人声的欣赏发展为对器乐的欣赏，而最为文人所看重的乐器是琴。琴在文人圈子的普及，使得音乐中情感的表达更加含蓄，更需要专门的修养，更容易形成一个"知音"的圈子，这也就使得对"气"(人声的直接来源)的追求逐渐让位于对"韵"的追求。所以到了清代，文人的观点就发生了一个彻底的改变，这从李渔《答同席诸子》中的一段话可以看出："帘内之丝胜于堂上之竹，堂上之竹又胜于阶下之肉。……大约即不如离，近不如远，和盘托出不若使人想象于无穷耳。"[②] 在人们(文人)的欣赏能力提高之后，为了显示其与众不同的能力，他们对世俗的音乐审美观提出了挑战，不再认同"丝不如竹，竹不如肉"的常识，而强调弦乐的优先性。弦乐的发声方式完全不同于人声，其意义的传达机制也非常含混，以致嵇康在很早就提出"声无哀乐"，因此在常人这里，弦乐的普遍共鸣是不太容易实现的，但在有音乐修养的文人这里，对弦乐的欣赏却非难事。弦乐的远离人声、意义传达的含混，以及弦乐本身具有的余音袅袅的发音效果，使得音乐艺术中"韵"作为主导方向得到文人的普遍认同。但是这一发展也包含着一种危险：更多的人在欣赏音乐时仍然倾向于欣赏声乐。所以，在对古琴艺术的研究中，古代很多文人或音乐家往往将古琴的艺术追求与世俗的音乐审美倾向对立起来，认为后者"俗"，但古琴艺术的受众范围不如声乐广大却是客观事实，今天对音乐的欣赏仍然与此类似。应该指出的是，即使是声乐，在经过了数百年的积累后，人们也更重视其中的"韵"而非"气"，音乐表演越来越小型化、个体化，民间音乐的迅速崛起，音乐的娱乐功能的迅猛发展，都使得宋代以来的音乐在整

① 熊治祁，等．乱世四大文豪合集［M］．长沙：湖南文艺出版社，1996：1187.

② 蔡仲德．中国音乐美学史（修订版）[M]．北京：人民音乐出版社，2003：796.

体上是“韵”胜于“气”，即使是古代一些“气”盛之作，也变得温柔中和了，《广陵散》这样的大曲也很难听到那种能迸发出战斗的火花的语言，《潇湘水云》也变得“古音委婉，宽宏淡宕”[①]。显然，这一发展趋势存在一些问题，只是中华民族最终没有很好地解决这些问题。

从“气”到“韵”，体现出中华民族艺术美的理想在向着不断内敛、不断自我化的方向发展，这也是艺术由附庸于宗教、政治和伦理逐渐向日益纯粹的方向发展的普遍道路。与崇高的艺术美仍然还会在当代存在一样，尚“气”的艺术美仍然在古代中国后期会存在，尽管是非主导性的存在，但这种空间上的并存性，往往让人对其背后的历史演变规律失去注意。在中华民族进入政治历史意义上的近代后，尚“韵”的艺术传统在现实政治和伦理的压力下，必然发生变化，其主导地位迅速消失，“气”为主导的艺术形态在相当长的近代历史进程中占据了主导地位。

思　考　题

1. 气韵中的“气”的内涵是怎样的？
2. 气韵中的“韵”的内涵是怎样的？
3. 中国古代艺术美的形态是如何由尚“气”向尚“韵”方向发展的？

① 蔡仲德．中国音乐美学史(修订版)[M]．北京：人民音乐出版社，2003：766.

参考文献

[1]［德］鲍姆嘉通．美学［M］．简明，王旭晓，译．北京：文化艺术出版社，1987.

[2]［意］克罗齐．美学原理：美学纲要［M］．朱光潜，译．北京：外国文学出版社，1983.

[3] 杨天宇．礼记译注［M］．上海：上海古籍出版社，1997.

[4] 杨伯峻．孟子译注［M］．北京：中华书局，1960.

[5] 王先谦，等．荀子集解［M］．北京：中华书局，1988.

[6] 郭绍虞．中国历代文论选（第 3 册）［M］．上海：上海古籍出版社，1980.

[7] 杨伯峻．论语译注［M］．北京：中华书局，1958.

[8] 北京大学哲学系美学教研室．西方美学家论美和美感［M］．北京：商务印书馆，1980.

[9]［希腊］柏拉图．文艺对话集［M］．北京：人民文学出版社，1963.

[10]［希腊］亚里士多德．政治学［M］．吴寿彭，译．北京：商务印书馆，1965.

[11]［德］康德．判断力批判［M］．邓晓芒，译．人民出版社，2002.

[12] 郭绍虞．中国历代文论选（第 2 册）［Z］．上海：上海古籍出版社，1979.

[13] 王夫之．四溟诗话［M］．北京：人民文学出版社，1961.

[14]［希腊］亚里士多德．诗学［M］．罗念生，译．北京：人民文学出版社，2002.

[15] 朱光潜．朱光潜全集（第 13 卷）［M］．合肥：安徽教育出版社，1991.

[16] 章安祺．缪灵珠美学译文集（第 4 卷）［M］．北京：中国人民大学出版社，1991.

[17]［英］贝尔．艺术［M］．周金环，等译．北京：中国文联出版公司，1984.

[18]［俄］什克洛夫斯基，等．俄国形式主义文论选［M］．方珊，等译．北京：生活·读书·新知三联书店，1989.

[19] 干春松，孟彦弘．王国维学术经典集（上卷）［M］．南昌：江西人民出版社，1997.

[20] 高平叔．蔡元培哲学论著［M］．石家庄：河北人民出版社，1985.

[21] 刘再生．中国古代音乐史简述［M］．北京：人民音乐出版社，1989.

[22] 刘经树．简明西方音乐史［M］．北京：人民音乐出版社，1991.

[23] 中央美术学院美术史系外国美术史教研室．外国美术简史［M］．北京：高等教育出版社，1990.

[24] 邵大箴．西方现代美术思潮［M］．成都：四川美术出版社，1990.

[25] 何政广．写给大家的欧美现代美术史［M］. 长沙：湖南美术出版社，2005.

[26]［德］马克思．1844 年经济学哲学手稿［M］. 中共中央马克思 恩格斯 列宁 斯大林著作编译局，译．北京：人民出版社，2000.

[27] 朱光潜．朱光潜全集(第 2 卷)［M］. 合肥：安徽教育出版社，1987.

[28] 朱光潜．朱光潜全集(第 5 卷)［M］. 合肥：安徽教育出版社，1989.

[29]［希腊］亚里士多德．亚里士多德伦理学［M］. 向达，译．北京：商务印书馆，1983.

[30] 邹贤敏．邹贤敏学术文集［M］. 武汉：湖北人民出版社，2008.

[31] 朱光潜．朱光潜全集(第 1 卷)［M］. 合肥：安徽教育出版社，1987.

[32]［法］笛卡儿．谈谈方法［M］. 王太庆，译．北京：商务印书馆，2000.

[33]［法］笛卡儿．第一哲学沉思集［M］. 庞景仁，译．北京：商务印书馆，1986.

[34] 刘义庆．世说新语［M］. 长沙：岳麓书社，1989.

[35]［俄］车尔尼雪夫斯基．生活与美学［M］. 周扬，译．北京：人民文学出版社，1958.

[36]［德］叔本华．作为意志与表象的世界［M］. 石冲白，译．北京：商务印书馆，1982.

[37] 周振甫．周易译注［M］. 北京：中华书局，1991.

[38] Kant. *The Critique of Pure Reason*，*The Critique of Practical Reason*，*The Critique of Judgement*［M］. Chicago，London，Doronto：Encyclopaedia Britannica，1952.

[39]［德］席勒．秀美与尊严——席勒艺术和美学文集［M］. 张玉能，译．北京：文化艺术出版社，1996.

[40] 张彦远．历代名画记［M］. 南京：江苏美术出版社，2007.

[41] 俞建华．中国古代画论类编［M］. 北京：人民美术出版社，1998.

[42] 朱立元．西方美学通史(第 6 册)［M］. 上海：上海文艺出版社，1999.

[43]［俄］什克洛夫斯基，等．俄国形式主义文论选［M］. 方珊，北京：生活·读书·新知三联书店，1989.

[44]［美］苏珊·朗格．情感与形式［M］. 刘大基，等译．北京：中国社会科学出版社，1986.

[45] 北京大学哲学系外国哲学史教研室．西方哲学原选读(下卷)［M］. 北京：商务印书馆，1982.

[46] 孔安国，等．尚书正义［M］. 北京：北京大学出版社，1999.

[47] 任继愈．老子新译［M］. 上海：上海古籍出版社，1985.

[48] 陈鼓应，庄子今注今译［M］. 北京：商务印书馆，2007.

[49]［美］苏珊·朗格．艺术问题［M］. 滕守尧，朱疆源，译．北京：中国社会科

学出版社，1983.

[50] 华东师范大学古籍整理研究室．历代书法论文选［M］．上海：上海书画出版社，1979.

[51]［俄］别林斯基．别林斯基文学论文选［M］．满涛，辛未艾，译．上海：上海译文出版社，2000.

[52] 朱光潜．朱光潜全集（第 6 卷）［M］．合肥：安徽教育出版社，1990.

[53] 朱光潜．朱光潜全集（第 14 卷）［M］．合肥：安徽教育出版社，1990.

[54]［英］休谟．人性论［M］．关文运，译．北京：商务印书馆，1980.

[55] 陈竹，曾祖荫．中国古代艺术范畴体系［M］．武汉：华中师范大学出版社，2003.

[56] 十三经注疏整理委员会．春秋左传正义［M］．北京：北京大学出版社，2000.

[57] 郭绍虞．中国历代文论选（第 1 册）［M］．上海：上海古籍出版社，1979.

[58] 李泽厚，刘纲纪．中国美学史（第 2 卷）［M］．北京：中国社会科学出版社，1987.

[59] 萧子显．南齐书［M］．北京：中华书局，1972.

[60] 钱钟书．管锥篇（第 4 册）［M］，北京：中华书局，1979.

[61] 马采．艺术学与艺术史文集［M］．广州：中山大学出版社，1997.

[62] 伍蠡甫．中国画论研究［M］．北京：北京大学出版社，1983.

[63] 邓以蛰．邓以蛰全集［M］．合肥：安徽教育出版社，1998.

[64] 徐复观．中国艺术精神［M］．沈阳：春风文艺出版社，1987.

[65] 叶朗．中国美学史大纲［M］．上海：上海人民出版社，1985.

[66] 张彦远．历代名画记［M］．南京：江苏美术出版社，2007.

[67] 宗白华．宗白华全集（第 2 卷）［M］．合肥：安徽教育出版社，1994.

[68] 宗白华．宗白华全集（第 3 卷）［M］．合肥：安徽教育出版社，1994.

[69] 郭因．审美试步［M］．西安：陕西人民出版社，1984.

[70] 沈虎．刘海粟艺术随笔［M］．上海：上海文艺出版社，2001.

[71] 林风眠．林风眠散文［M］．广州：花城出版社，1999.

[72] 刘纲纪．美学与哲学［M］．武汉：湖北人民出版社，1986.

[73] 葛路．中国古代绘画理论发展史［M］．上海：上海人民美术出版社，1982.

[74] 郭因．中国绘画美学史稿［M］．北京：人民美术出版社，1981.

[75] 陈传席．中国绘画美学史［M］．北京：人民美术出版社，2002.

[76] 朱立元．美学［M］．北京：高等教育出版社，2001.

[77] 陈传席．陈传席文集（第 1 卷）［M］．郑州：河南美术出版社，2001.

[78] 彭修银．中国绘画艺术论［M］．太原：山西教育出版社，2001.

[79] 钟嵘，陈延杰．诗品注［M］．北京：人民文学出版社，1961.

[80] 郭若虚．图画见闻志［M］．南京：江苏美术出版社，2007.

[81] 北京大学哲学系美学教研室．中国美学史资料选(下册)[M]. 北京：中华书局，1981.

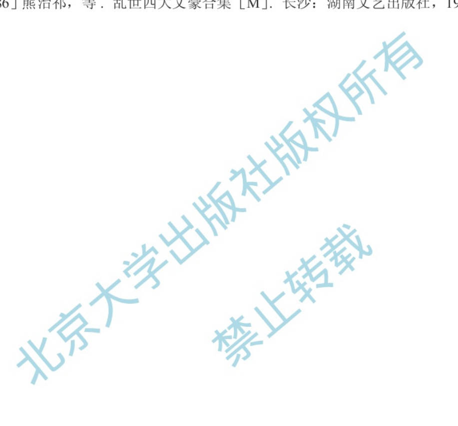
[82] 周敦颐．周子通书［M]. 上海：上海古籍出版社，2000.

[83] 蔡仲德．中国音乐美学史(修订版)[M]．北京：人民音乐出版社，2003.

[84] 李来源，木林．中国古代画论发展史实［M]. 上海：上海人民美术出版社，1997.

[85] 米田水．图画见闻志·画继［M]. 长沙：湖南美术出版社，2000.

[86] 熊治祁，等．乱世四大文豪合集［M]. 长沙：湖南文艺出版社，1996.





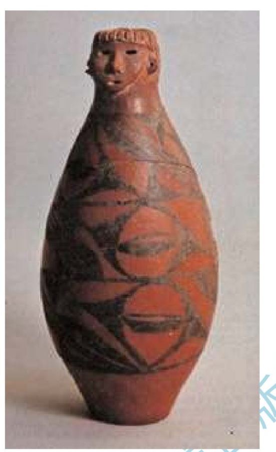




图 2.2　陕西洛南出土的人头形器口彩陶瓶



图 2.4　拉斯科洞窟壁画（局部）



图 2.5　阿尔塔米拉洞窟壁画（局部）



图 2.6　湖南长沙楚墓出土的帛画《人物龙凤图》



图 2.11　后母戊大方鼎上的猛虎食人纹饰



图 2.22　董源《潇湘图》（局部）



图 2.23　李成《寒林平野图》



图 2.25　郭熙《早春图》



图 2.28　黄公望《富春山居图》（局部）





图 2.32 ［意］米开朗琪罗《创世纪》（局部）



图 2.33 ［意］拉斐尔《雅典学院》（局部）



图 2.40 ［法］马奈《莫奈在船上作画》



图 2.41 ［法］莫奈《日出·印象》



图 2.42 ［意］米开朗琪罗《大卫像》



图 2.43 ［法］罗丹《思想者》





图 4.3 ［美］动画片《功夫熊猫》剧照

图 4.4 董寿平《黄山松云》

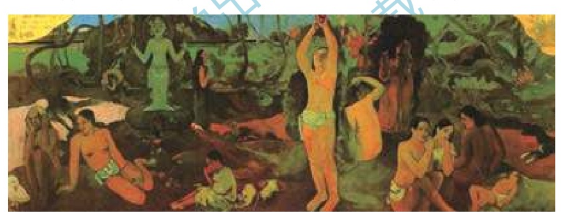


图 4.7 ［法］高更《我们是谁，我们从哪里来，我们到哪里去》



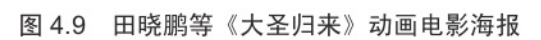


图 4.9 田晓鹏等《大圣归来》动画电影海报



图 4.10 俄罗斯古典模范芭蕾舞团《天鹅湖》剧照





图 5.1　韩美林《顽皮的小猴》

图 5.3　［法］马蒂斯《女人体》

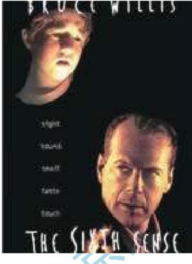


图 5.5　［美］M. 奈特·沙马兰等《第六感》电影海报

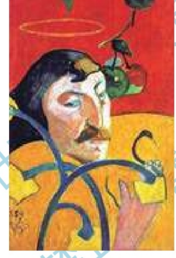


图 5.6　［法］高更《自画像》



图 5.7　成都凤凰山明墓出土的武士俑





图 5.8　莲鹤方壶



图 5.10　［俄］瓦西里·康定斯基《构图练习第 7 号》



图 5.12 ［美］詹姆斯 · 卡梅隆等《阿凡达》电影剧照

图 5.13 张艺谋等《归来》电影剧照



图 6.3 罗中立《父亲》



图 6.5 徐悲鸿《负伤之狮》



图 6.10 ［英］康斯太勃尔《威文荷公园》

